UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

DE BUENOS AIRES

Imprenta y Casa editora «CONI», Perú 684. — Buenos Aires

P
N7.V
B

REVISTA

DE LA

UNIVERSIDAD

DE BUENOS AIRES

PUBLICADA POR ORDEN DEL CONSEJO SUPERIOR DE LA UNIVERSIDAD

SECRETARIO DE LA DIRECCIÓN

CORIOLANO ALBERINI

Año XVIII. Tomo XLVI. — Artículos originales

439761
31 10

BUENOS AIRES
DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
430, VIAMONTE, 430

1921

AS
78
B812
t.46

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE BUENOS AIRES

SEMÁNTICA ARGENTINA

En el tomo XXV de esta revista publiqué un ensayo de semántica argentina que intitulaba *Acepciones nuevas*. Fué transcrito por la importante revista madrileña *La España moderna* y por un error vino a ser incluído como capítulo de mi *Guía del buen decir*, debiendo corresponder a la obra *Crecimiento del habla*, que aún tengo en preparación.

Acepciones nuevas era un ligero ensayo, y a propósito de él díjome Gagini, el más erudito filólogo costarriqueño, que era de lamentar que fuera tan breve. En prueba de que había mucho que añadir voy a presentar ahora una de las partes que corresponden al capítulo, ya que sólo trataré de ejemplificar los casos en que *se designa una cosa con el nombre de otra que se le parece o que con ella tiene algún carácter común*; y como esta misma ejemplificación resultaría demasiado extensa si fuera a consignar todos los caracteres de cada una de las especies vegetales o animales que tengo ocasión de nombrar, me limitaré a dar las denominaciones y a lo sumo una ligera explicación, y he de omitir a la vez, en mérito de la concisión, las citas que podría aducir para dar fe de las nuevas acepciones que presento.

Hay tanto que espigar en el campo de las investigaciones filológicas que nunca se terminaría la cosecha.

« La filología argentina está por crearse », tal dice el doctor Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* (tomo I,

pág. 529) y no dejará de tener razón. Son muy apreciables los trabajos del doctor Segovia, Garzón, Granada, Lafone Quevedo, Monner Sans, Bermúdez, Carriegos, doctor T. A. Martínez y otros en cuanto ellos aportan valiosos elementos, materia prima, si se quiere, para el mejor conocimiento de nuestra habla, mayor copia de datos y antecedentes para facilitar la solución del problema que creyó resolver el doctor Abeille con su discutido libro *El idioma de los argentinos;* mas, es innegable que nos ha faltado un Cuervo, el estudioso genial que pueda dominar con amplia y a la vez profunda mirada las leyes filológicas, vale decir, gramaticales, etimológicas, históricas y lexicográficas que atañen a nuestra habla, leyes que han de tener como fuente principal de estudio la obra literaria.

El doctor Rojas, en su *Historia de la literatura,* nos ofrece quizá el mejor esbozo que se haya trazado hasta hoy respecto a la influencia ejercida por los idiomas autóctonos y por los otros factores que han tenido acción sobre el castellano hablado en la Argentina, influencias que, por ser de orden regional o por refluir a los otros países hispanoamericanos, no alcanzan ni alcanzarán nunca, como creo haberlo demostrado *(El castellano en América, su evolución, Porvenir del habla castellana en América),* a destruir la unidad del habla castellana.

Podemos contarnos, los argentinos, entre los que más han descuidado el estudio de su habla y somos, sin duda alguna, los que más debiéramos preocuparnos de ella, dada la complexidad de factores o elementos que han obrado, más variados idiomas indios y mayor cosmopolitismo ante todo. Y podemos hacer tal aseveración a pesar de existir estudios de mucho mérito; pero, la verdad es que con el mismo criterio empleado por el doctor Rojas para decir que «la filología argentina está por crearse» podríamos decir también que está por crearse la filología chilena, por ejemplo, a pesar de la sapientísima obra del gran Bello y de las notables producciones de Z. Rodríguez, Echeverría, los Amunategui, los P. Ortúzar y Román, T. Guevara, Vásquez Cindad, Cañas Pinochet, Figueroa y de Lenz, quien sigue estrictamente los procedimientos de investigación más científicos; otro tanto podríamos decir de la ecuatoriana, que cuenta entre sus cultores a Cevallos, a Tobar, al doctor H. Vásquez, al entu-

siasta profesor de gramática, señor Gustavo Lemos R., de quien leo interesantísimos estudios de semántica en *El Telégrafo* de Guayaquil, y al doctor Mateus, autor de los *Provincialismos ecuatorianos;* y, para dejarnos de seguir enumerando, podríamos concluir sosteniendo que el único país de habla castellana que tiene una filología más acabada es Colombia, y ello gracias a una obra que por el título podría hacer suponer que está escrita muy a la ligera: demás estará advertir que me refiero a las *Apuntaciones* de Cuervo.

Acaso sea entonces más acertado decir que la filología argentina se está creando, máxime desde que tenemos hoy el valioso aporte del mismo doctor Rojas. Y ya que es ciencia que requiere en sus investigaciones el método inductivo, justo será reconocer algún mérito siquiera en toda obra que analice nuestra habla, aun cuando el procedimiento adoptado no se ajuste estrictamente a la moderna ciencia del lenguaje.

Omitiendo mayores digresiones séame dado entrar al punto de nuestra semántica que me he propuesto explayar en este artículo.

El designar una cosa con el nombre de otra que se le parece o que con ella tiene algún carácter común es caso muy frecuente. Se produce muchas veces por ignorancia del término apropiado: el que desconoce la palabra que corresponde, de algún modo ha de expresarse y he aquí que recurre al nombre de la cosa, sér u objeto que más se asemeja, que guarda mayores relaciones o que por lo menos ofrece algunos caracteres comunes con aquello que quiere designarse; es la metáfora obligada.

« El sentido nuevo, dice Bréal *(Semántica*, cap. XIV), sea el que fuere, no pone fin al antiguo. Existen los dos, el uno al lado del otro. El mismo término puede emplearse alternativamente en el sentido propio o en el metafórico... A medida que una palabra recibe una significación nueva, parece multiplicarse y producir ejemplares nuevos, semejantes por su forma, pero diferentes por su valor. »

Todas las lenguas de las naciones civilizadas, prosigue el mismo autor, participan de este fenómeno de multiplicacion, que llama *polisemia*. Y agrega: « Cuantas mas significaciones

ha acumulado un término, mayor diversidad de aspectos de actividad intelectual y social se debe suponer que representa. Se dice que Federico II veía en la multiplicidad de acepciones una de las superioridades de la lengua francesa: quería decir sin duda, que esas palabras de sentidos múltiples eran prueba de una cultura más avanzada».

Entremos a observar cómo crece, cómo se enriquece el castellano en nuestra patria obedeciendo a este principio de semántica.

Si, atraídos por las más vistosas galas de la naturaleza, penetramos a un florido jardín, tendrá para rato nuestra investigación filológica con el trastrueque que se produce en la denominación vulgar de las flores; en cada provincia, si no es en cada pueblo, se dan nombres distintos, precisamente porque se aplican a las plantas y flores cuyo verdadero nombre no se conoce el de aquellas que se les parece, o el de cosas o seres que tienen alguna semejanza. Así resulta, por ejemplo, que se llama *campanilla*, no sólo a las *campánulas*, sino también a las *petunias*, *ipomeas* y a otras flores más o menos parecidas. Hay un *acanto* que denominamos *cucaracha*, y se debe tal designación al parecido que fácilmente descubre, no tanto la vista como el olfato, entre este insecto y las florecillas de la planta, florecillas que están dispuestas en alta espiga; *dragón*, dicen otros, y presumo que aplican tal término, no porque se descubra algún parecido con otra planta del mismo nombre, que es de hojas lanceoladas y de primorosas flores, sino porque se habrá advertido alguna semejanza entre las dentadas hojas del acanto y las alas del dragón. A la igualdad de forma deben su nombre los *conejitos (antirrhinum)*, según otros *boca de león*. Por la semejanza de forma y color llamamos *botón de oro* a la *sanritalia* y a otras plantas de flor parecida; en España dan igual designación al *ranúnculo*, *marimoña* o *francesilla*. El aspecto de las flores nos ha hecho bautizar con el nombre de *escarapela* a la planta de jardín que en España conocen como *malva loca*, *real* o *rosácea (althoea rosea)*; y a igual motivo deben su denominación la *flor de papel (zinnia)*, la *flor de seda (portulaca)*, la *flor de nieve (iberis)* y otras muchas. A la *bellorita (bellis perenne)* le llamamos *coqueta*, en España es *margarita*; en la provincia de Buenos

Aires damos este nombre *(margarita)* a la *verbena*, y en las provincias de San Luis y Mendoza, al *nardo*.

Si extendemos esta investigación hasta más allá del jardín, reparando en nuestra flora (1), hallaremos una cantidad de plantas que toman el nombre de otras plantas o de cosas que se les parecen, pero adoptando la terminación diminutiva *illo*, precisamente la que menos usamos en el habla habitual, porque es casi de exclusiva preferencia la terminación *ito*. Han sido dadas estas denominaciones por españoles u obedecen a la norma que ofrecen los nombres de otros vegetales y hay que contar que no siempre existe la diminución en el tamaño que pueda justificar la necesidad del diminutivo. He aquí, por orden alfabético, muchas plantas que están en esta condición : *alelicillo* (es una hierba perenne, el *alyssum maritimum)* (2) : *alfilerillo* (tenemos tres especies : *alfilerillo macho, hembra* o *común* y *almizclado : erodium geoides, cicutarium* y *moschatum) : algarrobilla (atchemilla lechleriana) ; alpistillo* (es una gramínea de los bañados : *phalaris augusta); batatilla purgante* abunda en el litoral, es el *solanum commersonii) ; bejuquillo (ionidium parviflorum) : canutillo* (pasto muy engordador que abunda en el Chaco) : *cebadilla* (esta voz consta en el Diccionario, aunque aplicada a plantas que no coinciden en sus caracteres con las que reciben el mismo nombre en la Argentina : *poa bonaerensis, bromus unioloides* y *hordeum murinum*, pastos que tienen algún parecido con la cebada) ; *clavelillo (zinnia pauciflora) ; coronilla* (es una nictaginácea saponífera de Santiago del Estero : *bougainvillea stipitata) ; coronillo* (es una ramnácea que también abunda en Santiago del Estero y se extiende a otras regiones boscosas : *scutia buxifolia) ; coronillo blanco* (es una nictaginácea : *bougainvillea stipitata) ; chañarcillo (gourlica subtropicalis) ; duraznillo blanco (solanum glaucum)* y *negro (cestrum parqui) ; escobilla (scoparia dulcis) : espartillo (sporobolus arundinaceus) ; espinillo* (también «aro-

(1) Obras de Azara, Holmberg, Spegazzini, Gallardo, etc.

(2) Como la explicación de las características de cada una de las especies o variedades que nombro, tal como lo hace el Diccionario de la Academia, me tomaría mucho espacio, me limitaré a dar los nombres científicos y alguna que otra ligera indicación.

mo» : *acacia caventa y atramentaria)* ; *flechilla* o *saetilla* (es una gramínea : *cenchrus tribuloides)* ; *garbancillo (astragalus unifultus* o *garbancillo)* ; *granadilla (passiflora foetida)* ; *granadillo (solanum etacguifolium)* ; *hediondilla (cestrum lorentzianum* o *cestrum pubens)* ; *higuerilla (tártago* o *ricino)* ; *jaboncillo (sapindus saponaria y panicum urvilleanum)* ; *jarilla* (abunda en el interior, O. y N. tanto como la jara en el centro y mediodía de España : *bulnesia retamo y larrea divaricata)* ; *junquillo de los bañados (sisyrinchium)* ; *malvilla (erodium malacoides)* ; *meloncillo* (arbusto que da unas bayas con olor a melón : *capparis tweediana y agonandra excelsa)* ; *naranjillo (zanthoxilum naranjillo y solanum oblongum)* ; *pajilla de los bañados (polypogon montpeliensis)* ; *peludilla* (es una rubiácea : *richardsonia pilosa)* ; *pelusilla (erolvulus villosus)* ; *perilla* (en Tucumán y Santiago del Estero es *sachapera : acnistus australis)* ; *plumerillo* (llamado también *penacho rojo* en Buenos Aires : *calliandra tweedici)* ; *porotillo (lathirus edulis)* ; *quebrachillo (iodina rhombifolia, weinmannia organensis y acanthosyris spinescens)* ; *romerillo* (venenoso para las ovejas : *eupatorium virgatum)* ; *sunchillo* (es diminutivo de «suncho», planta cuyo nombre proviene del quichua *sunchu*, que a su vez puede ser simple corrupcion del castellano «zuncho» : *pascalia glauca)* ; *tabaquillo* (en Tucumán y Salta es conocida por *quechua : polylepis racemosa)* ; *tomatillo* (encuéntrase en las provincias del norte : *solanum nitidum)* ; *urilla* (arbusto : *barberis ruscifolia)* ; *urilla del diablo (eissus striata)* ; *vinagrillo rastrero (oxalis corniculata)* y *rosado (oxalis martiana)* ; *violetilla* o *bejuquillo* (planta herbácea de flores parecidas a las violetas : *ionidium parviflorum)* ; *zapatilla (calceolaria teucrioides)*, etc.

No faltan algunas denominaciones con *ito* y son éstas, sin duda alguna, las de formacion mas popular: tenemos en esta cuenta las siguientes : *cañitas* (es una hierba : *panicum grumosum)* ; *munditos* o *globitos* (enredadera, *cardiospernum halicacabum y cardiospermum grandiflorum)* ; *patito* o *flor de patito* (única orquídea que es común en la provincia de Buenos Aires) ; *pitito* o *flor de pitito* (enredadera : *tropeolum pentaphylum)*, etc.

En las provincias y gobernaciones del norte (Tucumán, Salta, Jujuy, Santiago del Estero y región oeste de Formosa y del Chaco) se toma al quichua *sacha* como seudoprefijo para bauti-

zar a las plantas (también a los animales) con el nombre de las otras plantas o cosas que en algo se les asemejan; así se tienen: *sacha-alfa* o *sacha-alfalfa (verbena erinoides y verbena tenera)*; *sachacebil (pitadenia communis)*; *sacha-col (staurostigma vermitoxicum)*; *sacha-guasca* (enredaderas: *bignonia arrabidae* y *bignonia cyananchoides)*; *sacha-higuera (carica quercifolia* o *jatropa macrocarpa)*; *sacha-limón (xanthoxylum naranjillo)*; *sacha manzana (nuprechtia excelsa)*; *sacha-melón (castela coccinea* y *capparis tweediana)*; *sacha-membrillo (acnistus parviflorus)*; *sacha-naranjo (citrus aurantium)*; *sacha-paraíso (pentapanax angelicifolius)*; *sacha-pera (acnistus australis)*; *sacha-rosa (pereskia sacharosa)*, etc. Todas estas denominaciones sólo se mantienen cuando se trata de plantas regionales; las que prosperan en otras partes no conservan el nombre; así vemos que la *sacha-pera*, por ejemplo, es conocida en Córdoba con el nombre de *perilla*; el *sacha-limón* es *naranjillo* en otras partes; el *sacha-melón*, *meloncillo*; etc. Y no he de pretender, por cierto, que toda esta serie de *sachas* se trasplanten al diccionario como voces del habla castellana; resultan simples provincialismos o regionalismos.

Continuaremos con nuestra flora.

En algunos casos la semejanza es tan evidente que la designación resulta precisa, tan segura que es la misma hasta en regiones que distan bastante entre sí. No podría darse otro nombre más adecuado al *candelabro (cereus haematurius)*, cactacea de las regiones del norte; al *casco romano*, orquídea del Chaco y de Misiones, de flores que imitan fielmente la forma de los antiguos cascos romanos; otro tanto ocurre con la *borla de oro (grindelia bruphtalmoides)*, con las *colas de zorros* o de *zorrillos* (1) *(hordeum compressum* y *hordeum alopecurus)*, con los *cucharones de los bañados (echinodorus grandiflorus)*, con las *flechas de los bañados (sagittaria monteridensis)*, con la *paja de plata (calamagrostis monteridensis)*, etc.

De la vaguedad o falta de precision en el parecido resulta en ocasiones la consiguiente diversidad de nombres: abunda la *coesalpinia gilliesii*, arbusto de flores amarillentas con largos estambres rojos, que llaman *barba de chivo* o *de chivato*, *discipli-*

(1) En España llaman *cola de zorra* a una gramínea muy semejante.

nas de monja, lagaña de perro, mal de ojo, etc.; la *clematis hilarii* o *bonariensis*, enredadera silvestre que abunda en todo el litoral argentino, es denominada *zarza, zarza cimarrona, parra-plumero, barba de viejo* (1) (y es ésta, sin duda, la designación mas acertada), *cabellos de ángel* (en Santiago del Estero dan este mismo nombre a la cuscuta), *plumeros de la virgen*, etc.; el *hypericum connatum* es un arbusto no menos abundoso en nombres, como que lo llaman *cucharera de la sierra, sombreritos, orejas de gato* (2), etc.

Hay comparaciones que resultan realmente originales o caprichosas, tales las de llamar *amor seco* a una compuesta, la *heterospermum diversifolium; buche de paco*, a la *aristolochia parviflora: carne gorda*, al *heliotropium peruvianum* y al *talinum patens* o *racemosum; cuernos del diablo* o *uñas de vieja*, a una planta viscosa del orden de las tubiflorales, que es común en las provincias del norte (la *martynea lutea*); *huevo de gallo* a la *salpichroa rhomboidea* (en el interior, *uvilla del campo*); *lata de pobre*, al *piper medium; palo borracho* (árbol del norte, de tronco irregularmente abultado que semeja una botella o un tonel), a la *chorisia insignis; sombra de toro*, a la *iodina rhombifolia; tripa de fraile*, a una enredadera conocida también por *caracol (phaseolus caracalla); uña de gato (garabato macho* en las provincias del norte), a la *acacia furcata*; etc.

Llámase *mostacilla al tamaris gallica* (conocido en algunas regiones impropiamente por *tamarindo*, por confusión de voces parecidas: *tamaris, tamarindo*), porque sus florecillas semejan, antes de abrirse, cuentecillas menudas. Por razón semejante reciben igual denominación una hierba anual, la *raphanus raphanistrum*; la *mostaza, rama negra* o *mostaza negra (brassica nigra)* y la *mostaza blanca (rapistrum rugosum)*. *Mostacilla* es también término despectivo, que usan principalmente las jóvenes casaderas para designar a los jovencitos que pretenden galantear como si fueran adultos.

(1) En Santiago del Estero dan este nombre a una bromeliácea, la *tillandsia usnoides* (véase *Flora y fauna*, por el doctor ANTENOR ÁLVAREZ, 1919).

(2) En Santiago del Estero llaman así a una convolvulácea, la *dichondra villosa* y llaman *oreja de ratón* a la *dichondra repens* (doctor Álvarez).

Si del reino de Flora pasamos al de Pomona no faltaran otros ejemplos. Bien conocido es en toda América con el nombre de *piña* el fruto del *ananá;* pero váyanse con cuidado los que ofrezcan una *piña,* que por estos mundos, como por Santander, «dar una piña» es dar una puñada. Convengamos en que no deja de existir alguna semejanza entre la fruta del pino y un puño bien cerrado.

Es evidente el parecido que nos hace llamar *guinda pampa* al *solanum sisymbriifolium.*

En el reino animal no dejan de abundar estas populares metáforas. Los chicos y algunos grandes... de escasa erudición, sin duda, llaman *linternitas* a las *luciérnagas* y *palomitas* a las *mariposas.* Los desdentados más conocidos en la República son el *peludo (dasypus villosus)* y la *mulita (tatu hybridus).* esta última debe su nombre a cierta semejanza, especialmente en la forma de la cabeza, con la mula; el *oso hormiguero (myrmecophagá jubata)* tiene algo del aspecto de los osos, principalmente en la disposición del cuerpo y de las patas; entre los carniceros contamos el *zorrino (mephitis suffocans),* que debe su nombre a cierto parecido con el zorro. En los pájaros tenemos la *ratona (tryothorus platensis* o *troglodites furvus)* muy semejante a un ratoncillo en el color, en el tamaño, en la manera de correr y hasta en los hábitos; el *gallito (rhinocrypta lanceolata),* que habita en la precordillera desde un extremo al otro de la Argentina (1); el *pyrocephalus rubineus,* que en Buenos Aires denominamos *churrinche* por *onomatopeya.* conocido al oeste de la República por *bola de fuego,* en el interior por *fueguero* o *sangre de toro* y en Corrientes por *solcito* o *hijo del sol;* el *hornero (furnarius rufus* o *vadius),* *casero* o *caserita* en el norte, que fabrica una casita de barro en forma de horno; el *pájaro campana (chasmorhynchus nudicollis),* que emite un grito que recuerda el son de las campanas; la *tijereta (milvulus violentus* o *muscivora tyrannus),* *tijerita* en Córdoba, *tijerilla* en Santiago del Estero (como en Costa Rica), que toma el nombre de la forma de la cola (el léxico trae *tijereta:* ave palmípeda de la América meridional; se trata de

(1) Hay otras aves que deben su nombre al parecido con las gallinaceas: el *gallito de agua* o *aguapezó (jacana jacana),* la *gallineta de agua* o *ypacaha (aramides ypacahá),* etc.

otra ave); y fácil será notar la causa o los caracteres comunes que han dado nombre al *burrito (coryphistera alaudina)*, al *corbatita (spermophyla coerulescens)*, al *pecho rojo (trupialis militaris)*, al *pico de plata (lichenops perspicillatus)*, a la *viudita* (1) *(monjita* en Santiago del Estero : *toenioptera irupero)* y otros pájaros. Entre las zancudas contamos la *bandurria (harpiprion coerulescens)* y la *espátula (platalea agaja)* que debe su denominación a la forma del pico. En los peces podemos citar los ejemplos siguientes : *pez cofre (ostracion triqueter)*, *chanchito (heros facetus* o *jenynsi)*, *dentudo (rhaeboides bonaerensis)*, *dorado (salmidis platensis)*, *pez erizo (diodon hystrix)*, *pez rojo (carassius auratus)*, etc. En los insectos tenemos el *bicho de candado* o *torito*, escarabajo con una especie de cuerno que al caer sobre dos dientes que sobresalen de la cabeza cierra como si fuera un candado; el *bicho de cesto*, designado por Berg *occeticus platensis* ; el *bicho moro*, que debe su nombre al color y algunos otros ejemplares no menos interesantes.

Dejaré en este punto la historia natural para entrar a considerar, por orden alfabético, otras voces que han adoptado nuevas acepciones respondiendo al mismo principio que vengo estudiando :

Abra (ensenada o bahía, abertura entre dos montañas), nos sirve para nombrar la abertura o pasaje que está entre arboledas o bosques; si ha sido abierta expresamente para servir de senda, se llama *picada*.

Aguada, no es sólo la provisión de agua potable que lleva un buque o la que sirve para proveerlo; sino también cualquier depósito de agua que se encuentra tierra adentro, en campos o terrenos.

Albardón, pequeña loma que se destaca entre terrenos bajos, anegables.

(1) Llámase también *viudita* al menor de los loros brasileños que suele verse en Misiones *(psittacula passerina)* y dase este mismo nombre a un mono de Venezuela y Colombia *(callithrix personatus)*. Quien quiera multiplicar estos ejemplos abarcando todos los países de habla castellana recurra al *Ensayo de una sinopsis de los nombres científicos y vulgares de la fauna americana*, que ha publicado en el *Boletín de la Real Academia* (nos de febrero de 1917 y siguientes) el erudito filólogo Miguel de Toro Gisbert.

Llamamos *andador* a la *pollera*, aparato de mimbre generalmente, que se emplea para que aprendan a andar los chicos, aparato que a su vez tomó nombre del que sirve para guardar pollos: en cambio, usamos esta voz *pollera*, lo mismo que en Chile (Echev. y Reyes), Perú (Arona) y otros países sudamericanos, para designar la prenda de vestir que en España recibe también los nombres de *saya*, *falda*, *basquiña*, *brial* o *guardapiés*, y es indudable que este cambio de denominación nació en la época del miriñaque, tan parecido en su forma a las polleras. La última edición del léxico académico ha dado cabida a esta nueva acepción de pollera.

En la Argentina, como en Chile (Amunategui Reyes, Echeverría y Reyes), son *aros* los *aretes*, *zarcillos*, *arracadas* o *pendientes*; también se les llama *caravanas*, especialmente a los pendientes grandes que antes se usaron y se les daría tal nombre por estar formadas de diversas piezas que van juntas, pendientes unas de otras.

En nuestros campos *se atracan* las personas y cosas, como si fueran embarcaciones; vale este verbo por *arrimarse* o *acercarse*. En el Perú (Arona), *atracarse* a la opinión de uno, es *adherirse* a ella.

Bagre, nombre de uno de los más feos y despreciados peces de América, es, metafóricamente, *mujer muy fea y despreciable*. Recibe igual o parecido significado esta voz en Chile (Echeverría y Reyes), Perú (Palma) y Costa Rica (Gagini); en Colombia (Cuervo) designa *lo charro* y *de mal gusto*; en San Salvador (Barberena) y en Honduras (Membreño) equivale a *listo*, *astuto*, *doloso* y *fraudulento*, por lo resbaloso del pez.

Damos el nombre de *balde* al *cubo*, generalmente de latón y más ancho en la boca que en el fondo (de forma de cono truncado invertido), y el mismo cambio es común entre marineros y en algunos puertos de España.

Llamamos *bañadera* al *baño* (pila para bañarse), *bañista* al *bañero*, y nuestros *bañados*, como ya lo advierte la última edicion del Diccionario, son terrenos o campos bajos y pantanosos. También se da el nombre de *esteros* a los *bañados*, especialmente hacia el norte de la República.

Bocado, es la atadura que se pone en la boca de las caballe-

rías, especialmente mientras se las doma, y hace las veces de freno. En las provincias del interior y oeste es *guatán,* voz indígena.

Rara vez se oye en la Argentina la voz *costal,* decimos *bolsa;* tampoco se usa *saco* en la acepción de bolsa.

Brete, cepo o prisión que se pone a los reos en los pies, es en la Argentina el sitio donde se acorralan las haciendas para matarlas o marcarlas (usado por Blasco Ibáñez en *Sangre y Arena).*

Nuestro vulgo llama *cajetilla* al *petimetre* y, en cambio, para designar la cajetilla de cigarrillos se emplean las voces *paquete* o *atado.*

En la Argentina, como en casi toda la América, llamamos *calcetas* a las aves que según el léxico serían *calzadas : gallina calceta, paloma calceta,* etc.

Cañada : damos esta denominación al *bañado* o *estero* que está comprendido entre dos lomas o sierras; si es de aguas profundas se llama *cañadón.*

Decimos comúnmente *carretillas* por *quijadas :* presumo que proviene esta nueva acepción del parecido que tiene con algunas carretillas la mandíbula inferior de muchos animales. Bien puede ser que obre la influencia de la voz « carrillo », que designa la parte carnosa de la cara desde la mejilla hasta lo bajo de la quijada, ya que la parte huesosa entra a la vez en función al *comer a dos carrillos.* Llámase también *carretilla,* en el campo, al fruto de una variedad de trébol *(medicago lenticulata),* fruto que tiene las vainas erizadas de finas espinitas que parecen dientecillos; se enredan en la lana de las ovejas, como si mordieran, y resulta difícil y molesta su extracción.

En nuestra campaña se dió el nombre de *castillos* a unas carretas de bueyes, altas, con techo curvo recubierto de cinc. Hoy poco se usan.

Cazcarria es el estiércol adherido al vellón de la oveja.

Al caballo que queda con la cola pelada le llaman *chaira,* por comparación con el instrumento que lleva este nombre.

La *chala,* voz quichua que da nombre a las espatas del maíz, secas o verdes (y no solamente verdes, como anota el Diccionario), es designación familiar del papel moneda: y al que tiene abundancia de dinero le llaman *chaludo.*

De *charque* o *charqui*, voz del quichua que nombra el tasajo o carne desecada, derivamos *charcón*, adjetivo que aplicamos a las caballerías que sin estar flacas lo parecen por su aspecto.

Sacar o hacer saltar *chocolate* o *la chocolata* es aquí, en Chile y Perú lo que en España llaman « hacer la mostaza ».

En los campos llaman *cerrazón* a la *niebla* o *neblina*.

Cimarrón es el mate sin azúcar, que conserva todo el sabor amargo de la yerba. Hay *mate dulce* y *mate amargo* o *cimarrón*.

Cuchilla es la loma o sierra de poca altura, pero muy alargada, generalmente pastosa y sin árboles. Úsase esta voz con acepción igual o muy semejante en Uruguay, Chile, Colombia y otros países de Sud América.

Por mera ignorancia, por desconocimiento del término apropiado, hemos dado en llamar *palo jabonado* a la *cucaña*, *zapato de goma* al *chanclo*. No será difícil que se eluda el uso de esta última voz por eufemismo, a causa de su parecido con la voz « chancro ».

Las haciendas, como los hombres, se *embarcan* en los trenes; y al corral que en las estaciones sirve para hacer pasar los animales a los vagones, se le llama *embarcadero*.

Encomienda es paquete o bulto que se remite por correo o como carga especial; en el primer caso se llama *encomienda postal*.

El *falucho*, sombrero de gala de jefes militares y de diplomáticos, es de dos picos y de ala alargada que ofrece algún parecido con la embarcación llamada « falucho »; se denomina también *sombrero elástico* o *elástico*.

Freno, *tener freno*, es tener hambre, mucha hambre.

Denominamos *galera*, *galerita*, al *hongo* o *sombrero de copa*: al de copa alta, *galera alta*, o *de pelo*, o *de felpa* y también *cilindro*, como en Madrid; se llamó *cubilete*, como en Colombia y otros países, al que adoptaba la forma de un cubilete invertido y *chistera*, al que tenía el costado arqueado hacia adentro. Supongo que este significado de la voz *galera* ha nacido por comparación con el vehículo que así se designa debido a la cubierta o toldo de que está provisto; y más caprichoso y ocurrente resulta el parangon al llamar *tarro de unto* a la *galera alta*, designación, ésta, que es común en casi todos los países sud americanos de habla castellana.

Llamamos *garabatos* a la escritura desaliñada, a las letras mal trazadas. Lo mismo en el Ecuador (G. Lemos R.).

Cualquier pedazo de cuero arrugado y duro es para nosotros una *garra,* sea cual fuere el animal de que provenga; damos especialmente este nombre a las extremidades del cuero estaqueado, extremidades que al estar secas y arrugadas tienen cierto parecido con las garras; decimos, metafóricamente también, «está hecha una *garra*», o «es una *garra*» para expresar la extrema flacura de una persona.

Guantón es manotada, golpe con la mano abierta (lo mismo en el Ecuador, según G. Lemos R.); cuando es con el puño cerrado se dice *castañazo* o *piña* (ya citado), pero más corriente es *trompada,* voz que también es común en Chile (Echeverría y Reyes, Ortúzar), Perú (Palma), Colombia (Cuervo), Costa Rica (Gagini), Méjico (Ramos Duarte), Andalucía y otros puntos de habla castellana. El verbo afin es *trompear.*

Hormiguero es una enfermedad que se desarrolla en el vaso del caballo, favorecida por la humedad; se comienza a notar un agujerito como salida de hormigas, y si no se pone remedio se va ahuecando el vaso y la renguera, que es consiguiente, se hace cada vez más difícil de curar.

Una *ladeada* es una mujer mal puesta, fea y derrengada, y más se aplica a la que es pervertida.

Loca es prostituta.

Aquí, como en Chile (Etcheverría y Reyes, C. Ortúzar, G. Rodríguez, Amunátegui, etc.), se llama *lapicera* al *portaplumas;* y lo más curioso es que al *lapicero* lo denominamos *portalápiz.*

Manga, nos sirve para designar una gran multitud de langostas, mosquitos u otros insectos que forman nube o algo parecido a una manga o tromba de agua. Llamamos *manga* también a la senda limitada entre dos estacadas paralelas o ligeramente convergentes, donde pueden ser detenidos los animales a fin de marcarlos, cortarles los cuernos o para cualquier otra operación. Tanto estas acepciones, como las otras que registra el Diccionario, irradian de *manga,* parte del vestido que cubre el brazo.

A los ratones les decimos *mineros,* también *lauchas* (del araucano); en las provincias andinas denomínanlos *pericotes* (igual

en el Perú), voz que no ha de ser desconocida en España. Llamamos despectivamente *lauchas* a las personas flacas y de facciones menudas.

Miriñaque, en las locomotoras y en los tranvías eléctricos, es una armazon de hierro o madera dura, colocada en la parte delantera, que recoge o arroja a los costados los cuerpos de algún volumen que están sobre la vía, tiene cierta semejanza con el miriñaque que usaron antaño las mujeres.

Muchacho es un palo, de un metro de alto, o poco más, que se lleva colgado en las carretas y grandes carros; sirve de apoyo para conservar el vehículo en posición horizontal mientras no está en movimiento.

Palenque es el poste o estacada que se coloca expresamente para atar animales, caballos o vacas; y *palanquear* un potro es atarlo a un palenque para comenzar a amansarlo.

Paleta es un madero algo semejante a una paletilla u omóplato, que suelen usar las lavanderas para golpear la ropa al lavarla.

Paletilla es señal, consistente en una muesca, que se hace en la oreja del animal vacuno u ovino, oreja que queda entonces parecida a una paletilla de pintor.

Llamamos *pantalla* a un aventador, que es generalmente de forma circular con un mango; suele ser una hoja de palmera y se fabrica también de cartón u otra materia; sirve para echarse viento.

Patada es el culatazo que da el fusil o escopeta al tiempo de disparar. Úsase también el verbo *patear* y el adjetivo *pateador* o *pateadora*.

Los jugadores llaman *pato* al miron.

Pava es, para nosotros, la caldera con pico y asa donde se calienta agua para cebar mate, hacer té o café y para otros usos. ¿nacerá esta nueva acepción de la semejanza que ha podido descubrirse entre el utensilio nombrado y la forma de una pava echada, o proviene del fuelle empleado en ciertos hornos metalúrgicos, fuelle cuyo nombre, *pava*, se deriva del inglés *pipe*, tubo? En otros países de América llaman *cafetera* a este utensilio de cocina y en Venezuela (Rivodó) *pava* es sombrero de copa baja y ala ancha.

Pelar o *desnudar* un arma es sacarla de la vaina, cinto, o de donde se tuviera, con ánimo de pelear.

Por comparación con el color que es propio de la *picaza* o urraca llamamos *picazo* al animal caballar o vacuno que es obscuro con la frente y las patas blancas. «Montar el picazo» es, figuradamente, encolerizarse o enojarse por poca cosa.

Decimos *pito* a la *pipa*, lo mismo en Chile (Etcheverría y Reyes), y de aquí nace *pitar*, vulgarismo equivalente a fumar.

Pluma vale por prostituta. La liviandad ha de ser la cualidad común que motiva esta metáfora, y habrá obrado a la vez la asonancia y el mucho parecido que hay entre la voz *pluma* y el más común sinónimo de prostituta; acaso no haya dejado de influir también aquel popularísimo pasaje de *Rigoletto* «*la donna e movile qual* piuma *al vento*».

A la vedija, o pelo enredado como una maza o cachiporra, le decimos *porra*.

La voz *puesto* nos sirve para designar la casa y dependencias del gañadero que cuida una extensión de campo; y a este ganadero, que generalmente trabaja a medias con el propietario, o con alguna habilitación, se le llama *puestero*.

Nuestros agricultores tienen una *pala* especial para cavar tierra y la llaman *de punta* para distinguirla de la que es *ancha* y sirve para otros usos; de aquí que al cavar le llaman *puntear*. La azada o azadón es instrumento que sólo usan para carpir, arrimar tierra o abrir surcos.

Rastrillada es la huella o rastro que dejan los que pasan por campos o por calles poco transitadas.

Rodada es la caída hacia adelante del caballo que corre; por la impulsión que trae puede dar una o más vueltas, como las ruedas.

Roseta de brillantes o de otras piedras preciosas es el arete de forma redondeada, que tiene algún parecido con las rosas.

Es un *sargento*, o *sargentona*, la mujer varonil y amiga de mandar.

Denominamos *taco* al *tacón*; y en cambio decimos *retacón* por *retaco*.

Familiarmente decimos *tacho* al reloj de bolsillo; también *tachómetro*, por influencia de la voz *cronómetro*.

Dícese, en estas tierras, *tendal* por *tendalera* : « quedó el tendal de muertos». También es *tendal* el tablado donde se esquilan ovejas.

Tonada es el acento especial del habla, propio de algunos provincianos : hablan con tonada en las provincias del interior, norte y andinas.

Trenzarse es luchar cuerpo a cuerpo; « estar *trenzados* », trabados en lucha.

Empleamos la voz *trocha* (vereda) para indicar el ancho de las vías férreas; decimos ferrocarril de trocha ancha o angosta, según la distancia que medie entre los rieles.

Como en Costa Rica (Gagini), San Salvador (Barberena), Honduras (Membreño) y otros países de América, hemos dado en llamar *veredas* a las *aceras*.

Llama nuestro vulgo *tumba* a la carne del puchero, y dice « trabajar por un pedazo de *tumba* », « no ganar ni para la *tumba* » : hay que convenir en que es rara la fúnebre comparación que ha podido originar este nuevo significado, significado que va perdiendo su valor despectivo, porque el encarecimiento de la carne trae como consecuencia obligada su supresión de la mesa del pobre; hoy día, ganar para la *tumba* es ya mucho ganar, o, por lo menos, es ganar lo suficiente para comer bien.

Comenzóse a llamar *zanahorias* a los individuos que hacían de comparsas o de peones en los circos de acrobatas, seguramente porque acostumbraban salir a la pista vestidos de rojo. A la menor torpeza eran objeto de la rechifla del público; y ha venido a emplearse el término para designar al individuo torpe, memo e infeliz; al que hace de pinche o sirve sólo para ayudar en trabajos de poca importancia.

Fácil, muy fácil de advertir es la comparación que nos hace decir *aspas*, por astas; *cambista*, por guardaagujas; *casco*, por gajo de la naranja y de otros hesperidios; *cuchara*, por llana; *lama*, por las plantas acuáticas o camalotes que cubren las aguas cenagosas; *mesa de luz*, por mesa de noche; *púas y espuelas*, por espolones; *rancho*, por sombrero de paja; *rulo*, por rizo; *tropa*, por convoy de carros o carretas, etc.

Son tan comunes en la Argentina, como en Colombia y otros países de América, los ejemplos siguientes, presentados por

Cuervo *(Apunt.)* : *caramanchel* y *suencho* (términos de la marinería), por chiribitil; *carátula*, por carpeta, forro, portada: *cartucho*, por cucurucho; *chupado*, por escurrido; *estampilla*, por sello de correo; *lavatorio*, por lavabo; *mayúsculo*, por descomunal; *oreja*, por asa; *planazo*, por cintarazo; *puntero*, por mano, saeta, mostrador, índice; *rendir*, por cundir; *sequía*, por sed, etc.

Soy el primero en reconocer que no he agotado el tema, que no he anotado todos los ejemplos que es posible citar: mas creo que bastará lo que dicho queda para venir en conocimiento de la facilidad suma con que crecen y se multiplican las acepciones de las palabras, gracias a la asociación de ideas que nos hace dar a unas cosas el nombre de otras que se les parecen o que con ellas tienen algunos caracteres comunes

JUAN B. SELVA.

Dolores (Buenos Aires), septiembre de 1920.

FINANZAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

Buenos Aires, mayo 27 de 1920.

Señor vicerrector de la Universidad nacional de Buenos Aires, doctor don Manuel B. Gonnet.

Con motivo de la ordenanza de 4 de mayo del corriente año, que refuerza la partida destinada al pago de horas suplementarias de clases a los profesores de la Escuela de comercio anexa, para facilitar el ingreso de numerosos solicitantes, tengo el honor de dirigirme al señor vicerrector, y por su intermedio al honorable Consejo superior, a fin de poner en su conocimiento algunas informaciones relativas a los gastos y recursos de la Facultad de ciencias económicas y Escuela de comercio anexa, que evidencian en forma terminante la proporción mínima con que gravitan sobre el subsidio o finanzas de la Universidad.

El presupuesto que tomo en cuenta en este estudio es el de 1919, que rige para el período de julio 1919 a junio 1920, es decir, un año completo. Según este presupuesto los gastos de la Escuela de comercio anexa llegan a pesos 386.520 moneda nacional y corresponden a los que exige la enseñanza de 1250 alumnos, o sea un costo individual de pesos 309 moneda nacional al año. Estos gastos son atendidos con los recursos siguientes :

	Pesos
a) Contribución del gobierno nacional que consta en el Presupuesto de la Nación, anexo E, inciso 8°, ítem 1, partida 3ª, con la siguiente leyenda : « Para sueldos y gastos de la Escuela superior de comercio (anexada a la Facultad de ciencias económicas, ley 9280) »	373.680
b) Derechos arancelarios de inscripción que pagan 1250 alumnos a razón de pesos 20 cada uno	25.000
Total	398.680

Es decir, para atender pesos 386.520 de gastos la Escuela de comercio tiene pesos 398.680 de recursos, o sea un superávit de pesos 12.160 que ingresan a los recursos generales de la Universidad.

Resulta que este establecimiento de enseñanza secundaria especial no exige ningún gasto a la Universidad, no implica gravamen alguno para sus recursos, y sin embargo contribuye a la eficacia de la enseñanza universitaria manteniendo una base fundamental de la Facultad de ciencias económicas, desde que prepara sus futuros alumnos, dentro de la orientación definida de las actividades comerciales, económicas y financieras.

Las cifras enunciadas son extraídas de publicaciones oficiales y pueden ser ratificadas.

Esta información desvirtúa el error generalizado de que la Escuela de comercio anexa constituye una pesada carga para la Universidad, gravando sus recursos en una proporción considerable. Ella cubre sus gastos y produce un superávit reducido, que se invierte en los demás gastos del presupuesto universitario. No hay, pues, motivo alguno para escatimar los escasos recursos que se le acuerdan, destinados a facilitar su desarrollo, concordante con la evolución económica nacional, tanto más cuanto que es el primer establecimiento de esta índole en el país.

El Colegio nacional de Buenos Aires, establecimiento también de enseñanza secundaria, pero de carácter general, tiene un presupuesto de gastos de pesos 547.380 que se cubre con los siguientes recursos :

	Pesos
a) Derechos de inscripción de 1300 alumnos a pesos 15 cada uno.	19.500
b) Derechos de examen de pesos 3 por asignatura correspondiente a 17.000 exámenes	51.000
c) Subvención del gobierno nacional, anexo E, inciso 8º, item 1, partida 2ª	450.636
Total	521.136

Es decir, un déficit de pesos 26.244 que gravita sobre los recursos propios de la Universidad. No se encuentra, por lo tanto, en una situación más ventajosa con relacion a la Escuela de comercio anexa, desde que exige a la Universidad una parte de sus recursos. Además, la enseñanza de cada alumno representa un costo anual de pesos 421 mientras que según hemos visto en la Escuela de comercio anexa sólo es de pesos 309, a pesar de impartirse en ésta una enseñanza técnica de carácter especial.

Se pidió un refuerzo mensual de pesos 3090 para atender la creación de las nuevas divisiones, con el objeto de facilitar la enseñanza en mejores condiciones didácticas en algunos de los cursos existentes, y poder admitir a los numerosos jovenes que solicitan su ingreso, con el objeto de encauzar sus energías en el comercio, industrias, etc. Este gasto mensual de pesos 3090, o sea pesos 37.080 al año, permite dar inscripción a unos 300 alumnos más, de manera que la erogación se cubre en parte en la forma siguiente:

	Pesos
a) Supéravit demostrado anteriormente	12.160
b) Derechos de inscripción de 300 alumnos a pesos 20 cada uno.	6.000
Total	18.160

En consecuencia la contribución de los recursos universitarios sólo es de pesos 18.920. Como se ve a un establecimiento que prepara alumnos para una determinada facultad, habilitando a sus egresados para actuar con éxito en las actividades económicas y financieras del país, que hoy son tan fundamentales, y que posee una población escolar de 1550 alumnos, no es posible adjudicarle con desconfianza la pequeña suma destinada a facilitar su más amplio desarrollo.

El proyecto de presupuesto para 1920 tiene previsto un au-

mento de gastos de pesos 20.840 que, agregado al déficit determinado con anterioridad, daría un total de pesos 39.760, pero el presupuesto nacional aumenta la partida destinada al sostenimiento de la Escuela de comercio anexa a pesos 400.000, es decir, una diferencia en más, comparada con la actual asignacion de pesos 26.320. Resultaría así un déficit definitivo de pesos 13.440 al año, si se sanciona el presupuesto proyectado.

Es esta una cantidad realmente insignificante con relación a su objeto y que no puede suscitar observación alguna.

Además, el presupuesto de la Nación al sancionarse implicaría el pago a la Universidad del total de la subvención de pesos 100.000. En cambio, el presupuesto de la escuela anexa, se pondrá en vigor recién desde la fecha de su sanción, probablemente en el segundo semestre del corriente año, desde que rigen duodécimos hasta el 30 de junio de 1920. Es decir, que el aumento de los recursos será para todo el año, mientras que el crecimiento de los gastos habrá de regir para un semestre.

En cuanto a los gastos de la Facultad de ciencias económicas alcanzan a pesos 184.560 moneda nacional según el presupuesto de 1919 siendo cubiertos en la siguiente forma :

	Pesos
a) Derechos de inscripción de 390 alumnos a pesos 140 cada uno.	54.600
b) Producido de derechos de trabajos prácticos, que según el artículo 7º del presupuesto vigente ingresan a recursos universitarios	23.880
Total.....	78.480

Es decir, una diferencia de pesos 106.080, que constituye el costo de la Facultad de ciencias económicas para la Universidad nacional de Buenos Aires.

El siguiente cuadro da el costo de cada Facultad de acuerdo con las cifras publicadas en documentos oficiales :

	Presupuesto	Derechos arancelarios	Costo
Facultad de derecho.....	253.040.00	128.480	124.560.00
— medicina	855.720.00	614.740	240.980.00
— ingenieria	483.640.00	143.620	340.020.00
— filosofia	233.860.00	13.400	220.460.00
— agronomia.....	484.010.80	10.440	473.570.80
— economicas	184.560.00	78.480	106.080.00

Resulta que la Facultad de ciencias económicas es la que menos pesa sobre los recursos de la Universidad, a pesar de su reciente creación, que exige mayores gastos para su organización completa y su adaptación a las necesidades de la enseñanza, dada la índole especial de sus estudios. Si se analizan los componentes de su presupuesto vemos que la mayor parte se invierte en la docencia, en las investigaciones de seminario, en el fomento de su biblioteca y una parte muy reducida en gastos administrativos, a pesar de tener la superintendencia de la Escuela de comercio anexa y poseer una población escolar de 390 alumnos, que aumenta todos los años en grandes proporciones.

En todos estos cálculos no se ha tomado en cuenta los derechos que abonan para rendir examen los alumnos libres y aplazados, de modo que constituye un margen apreciable que puede compensar cualquier diferencia en la determinación de los derechos arancelarios que corresponden a cada Facultad.

Para el año 1920 se han proyectado algunas modificaciones en el presupuesto de la Facultad, para perfeccionar su organismo e intensificar su enseñanza, de acuerdo con las necesidades de la economía nacional. El análisis detallado de cada uno de los gastos propuestos que importan pesos 26.640, ha sido hecho minuciosamente en nota de diciembre de 1919, al elevarse al rectorado el proyecto de presupuesto para el año en curso y comprende:

	Pesos
Mejoramiento de sueldos administrativos	960
Servicio de biblioteca	1.080
Servicio de seminario	600
Publicaciones científicas	5.000
Investigaciones de problemas económicos por comisiones de alumnos	5.000
Docencia libre	1.000
Curso de profesores extranjeros	8.000
Total	24.640

Como vemos el aumento es reducido y sin embargo corresponde a conceptos de fundamental importancia, cuya desatención no traería grandes beneficios a las finanzas universitarias, pero sí grandes perjuicios a la enseñanza, que vería limitado su

desarrollo. No conviene impedir la participación activa de la Facultad en la investigación de los numerosos problemas de la economía nacional estorbando la publicación de sus resultados de riguroso interés general. La docencia libre destinada a ampliar la enseñanza mediante ciclos de conferencias, así como la colaboración de distinguidos profesores extranjeros, requiere el uso de recursos moderados pero indispensables.

En la ordenanza de 4 de mayo del corriente año se hace referencia también a la conveniencia de que la Facultad proyectara nuevos recursos aumentando los derechos arancelarios existentes o creando nuevas imposiciones.

Los alumnos de la Escuela de comercio anexa, en virtud de lo dispuesto en la ordenanza de noviembre 30 de 1914, pagan los siguientes derechos arancelarios:

	Pesos
Inscripción	20
Trabajos prácticos	20
Biblioteca	10
Total	50

Además pagan pesos 20 como derecho de examen de ingreso los alumnos que no poseen el certificado de sexto grado de enseñanza primaria y pesos 6 por cada examen los alumnos libres y aplazados.

Los estudiantes de las escuelas superiores de comercio dependientes del ministerio de Instrucción pública pagan solamente pesos 36 por los conceptos siguientes:

	Pesos
Matrícula	15
Derechos de examen pesos 3 por asignatura (promedio de siete materias por año)	21
Total	36

Tanto los alumnos que egresan de la Escuela de comercio anexa, como los de las escuelas de comercio dependientes del Ministerio de instrucción pública son peritos mercantiles con cinco años de estudio y con iguales derechos para el ingreso a la Facultad de ciencias económicas, que se limita a exigir una equivalencia de plan de estudios. Es decir, que para obtener un

mismo título, están los alumnos de ambas clases de escuelas en distintas condiciones respecto al pago de derechos. Resultaría completamente injustificado el aumento de derechos arancelarios para los alumnos de la Escuela de comercio anexa, tanto más cuanto que el Colegio nacional de Buenos Aires, dependiente también de la Universidad, sólo exige a sus estudiantes el pago de pesos 36 en virtud de lo dispuesto en la ordenanza de noviembre 27 de 1912.

Dos establecimientos de enseñanza secundaria, que dependen de la Universidad, se rigen por derechos arancelarios distintos, pagando los alumnos de la Escuela de comercio pesos 50 por año y los del Colegio nacional de Buenos Aires sólo pesos 36 por el mismo concepto y se trata aun de agravar esta diferencia al solicitarse que se proyecten nuevos derechos arancelarios o mayoración de los existentes, sin que haya, además, razón suficiente que lo justifique, desde que se ha demostrado que la Universidad costea una parte insignificante de la enseñanza comercial secundaria.

En cuanto a los alumnos de la Facultad de ciencias económicas, se les ha aplicado el máximo de los derechos arancelarios existentes, sin distinción alguna entre las dos carreras fundamentales que comprende: contador público y doctorado en ciencias económicas. El siguiente cuadro compara los derechos arancelarios que les corresponde a las carreras principales de cada Facultad:

	Inscripciones	Trabajos prácticos	Biblioteca	Total
Facultad de derecho.....	140	20	10	170
— medicina	140	60 (1)	10	210
— ingeniería	140	60 (1)	10	210
— filosofía	40	60 (1)	10	110
— agronomía	40	60 (1)	10	110
— económicas....	140	20	10	170

De la exposición que antecede resulta comprobado en forma definitiva y terminante que la Escuela de comercio anexa cubre

(1) La ordenanza de arancel dispone que los alumnos que hagan trabajos prácticos pagarán pesos 60 al año sin determinar ninguna institucion especial.

la casi totalidad de sus gastos, quedando una suma insignificante de pesos 18.920, que se reducirá a pesos 13.440 una vez sancionado el presupuesto de 1920, a cargo de la Universidad nacional; y que los derechos arancelarios que pagan sus alumnos son muy superiores a los que satisfacen los estudiantes de las demás escuelas nacionales de comercio y del mismo Colegio nacional de Buenos Aires, no siendo facil, por lo tanto, promover un aumento. Es evidente, además, que la Facultad de ciencias economicas es la que menos gastos origina a la Universidad abonando sus alumnos el arancel máximo en lo relativo a los derechos de inscripción.

Saluda al señor vicerrector con la expresión de su más distinguida consideración.

E. LOBOS.
Ricardo Levene.

Buenos Aires, septiembre 8 de 1920.

Señor vicerrector de la Universidad nacional, doctor Manuel B. Gonnet.

Tengo el honor de acompañar el estudio que el doctor Weigel Muñoz, profesor de finanzas de esta Facultad y encargado del Seminario de recursos del Estado, se ha servido realizar de la actual situación financiera de la Universidad como parte de un trabajo más extenso, que continúa, sobre los gastos y recursos de la misma Universidad en el primer siglo de su existencia.

Como se verá, los gastos de la Universidad han aumentado desde 1914 en un 13 por ciento a consecuencia del crecimiento de su poblacion escolar y de la incorporación de nuevos institutos de enseñanza. Sus recursos, en cambio, han disminuido en un 6 por ciento. Se ha producido así un déficit paulatino de 19 por ciento, que coloca a la Universidad en condiciones financieras que entorpecen su desarrollo o el perfeccionamiento de su enseñanza.

El aumento de los gastos es inferior al aumento de estudiantes (45 %) y del cuerpo docente (20 %). Esto demuestra una

vez más las dificultades que debe vencer la Universidad para no detener su desenvolvimiento con perjuicio de los intereses intelectuales confiados a su vigilancia.

La reforma de los planes de estudio, la intensificacion de la enseñanza, el fomento de sus investigaciones científicas y nacionales y la publicación de sus resultados, han debido resentirse de ese inconveniente no obstante el celo de la direccion universitaria, de su cuerpo docente y del concurso creciente y fecundo de la juventud estudiosa.

Las diversas Facultades e institutos de enseñanza funcionan en locales inadecuados para la enseñanza, el cuerpo de profesores reclama una complementación, sus gabinetes se mantienen en condiciones deficientes, y no puede aceptarse la inscripcion de numerosos estudiantes que desean seguir los cursos universitarios actuales o que aspiran a las nuevas profesiones e investigaciones que se proyectan.

El conocimiento de esta situación no tendria mayor resultado práctico, si no se arbitrase los medios de normalizarla.

Con respecto de esta Facultad, el infrascrito ha explicado y demostrado en la nota de 27 de mayo último la deficiencia de su presupuesto y la exigüidad de sus recursos con relación a los servicios públicos que presta y sobre todo a los que debe prestar a la organización económica del país en este período especial del desenvolvimiento nacional.

Con anterioridad, en la nota de 9 de agosto del año último, esta Facultad indicó con el impuesto al ausentismo y a los pasajes de 1ª clase de ultramar, el medio de arbitrar recursos cuyo monto total bastaría para elevar en un 50 por ciento el subsidio universitario.

Con el mismo propósito, nos permitimos llamar la atencion sobre las bases que se acompañan de un impuesto de 1 por ciento a las utilidades de las sociedades anónimas, que contribuiría a crear definitivamente el fondo universitario propio que se prometió por la Nación al hacerse cargo de la universidad.

El seminario de la Facultad de ciencias economicas, a cargo del doctor Salvador Oriá, realiza investigaciones sobre el impuesto a la renta, y ha calculado como monto probable de las

utilidades de las sociedades anónimas, la suma de 257.499.267,11 pesos en el año 1918, teniendo en cuenta las sociedades anónimas del país que remitieron sus balances a pedido de la Facultad, es decir, unas 300 sociedades sobre 591.

El rendimiento del impuesto puede ser calculado en 1.500.000 pesos, desde que gravitaría solamente sobre las sociedades anónimas que tuvieran su asiento principal en la Capital federal y territorios nacionales, o que establecieran sucursales en las condiciones previstas en las bases adjuntas del anteproyecto.

Las precedentes indicaciones complementarias de las mencionadas en el informe del doctor Weigel Muñoz, han de responder, lo esperamos, al laudable propósito del señor vicerrector de recabar un refuerzo en los recursos de la Universidad que satisfaga las necesidades actuales y afirme las bases de un fondo propio y permanente.

Saludo al señor vicerrector con las seguridades de mi mayor consideración.

E. Lobos,
M. E. Greffier.

ANTEPROYECTO

Artículo 1°. — Las sociedades anónimas nacionales y extranjeras pagarán un impuesto de 1 por ciento sobre las utilidades que obtengan en cada ejercicio económico.

Art. 2°. — A los efectos de la determinación del monto de las utilidades, se computará solamente un fondo de reserva de 2 por ciento y una amortización de los rubros amortizables que no exceda del 15 por ciento.

Art. 3°. — Pagarán este impuesto las siguientes sociedades anónimas:

a) Las que tienen el directorio general o local en la ciudad de Buenos Aires o territorios nacionales;

b) Las que tienen el asiento principal de sus negocios en la ciudad de Buenos Aires o territorios nacionales;

c) Las sucursales de las sociedades anónimas nacionales o

extranjeras establecidas en la ciudad de Buenos Aires o territorios nacionales.

Art. 4°. — Las sociedades anónimas comprenderán en sus balances las utilidades que obtengan sus sucursales establecidas en el interior del país a los efectos de la liquidacion del impuesto establecido en el artículo 1°. Si se justificara la existencia de un impuesto igual que gravite sobre las operaciones de una sucursal determinada, las utilidades de ésta quedarán eximidas del pago del impuesto de esta ley.

Art. 5°. — Este impuesto será percibido en la ciudad de Buenos Aires y en los territorios nacionales por el Banco de la Nación Argentina y sus sucursales.

Art. 6°. — A los efectos del pago del impuesto, las sociedades anónimas presentarán al Banco de la Nación el balance general, estado de ganancias y pérdidas y liquidación del impuesto, certificado por un contador público nacional de la matrícula.

Art. 7°. — Las sociedades anónimas, al presentar a la inspección de justicia el balance para su publicación, deberán acompañarlo con un duplicado de la boleta del pago del impuesto, que a estos efectos entregarán las oficinas recaudadoras. Se rechazará sin más trámite todo pedido de publicación que no se acompañe con la boleta indicada.

Art. 8°. — El contador público nacional que firmara un balance falso será penado con 1 a 3 años de prisión y eliminación de la matrícula.

Art. 9°. — A medida que se efectúa la recaudacion, se entregará el producido líquido de este impuesto a la Universidad nacional de Buenos Aires, como recurso propio.

Art. 10. — Comuníquese, etc.

Buenos Aires, 6 de septiembre de 1920.

Señor decano de la Facultad de ciencias económicas, doctor Eleodoro Lobos.

Tengo el agrado de poner a su disposicion el trabajo sintético que tuvo a bien encomendarme para poner en evidencia la des-

proporción entre los recursos anuales de la Universidad nacional de Buenos Aires y los presupuestos de sus gastos más indispensables, requeridos por el aumento progresivo de la población estudiantil, y de los gabinetes, laboratorios, museos y seminarios destinados a las aplicaciones de las enseñanzas científicas.

Un sencillo cuadro gráfico, una planilla detallada y varias notas explicativas, constituyen todo el trabajo acompañado, suficiente, empero, para poder apreciar a primera vista el incremento de la población estudiantil desde 1914 hasta 1920; los progresos de la Universidad en punto al material de enseñanza experimental y práctica; y la diminución gradual del subsidio oficial, cuya mezquindad no ha permitido aumentar el cuerpo docente ni mejorar sus condiciones económicas.

Debe recordarse que cuando la Universidad de la Capital dependía de la provincia de Buenos Aires, estuvo regida por el artículo 214 de la Constitución local, la famosa Constitución de 1873 en que colaboraron las principales eminencias de nuestro país, en cuya sección séptima se procuró asegurar la vida autónoma de la instrucción primaria, general y superior, prescribiendo que debían crearse rentas propias para la educación común y la enseñanza universitaria, y cubrirse el déficit anual de una y otra, en los presupuestos provinciales.

En 1874, siendo rector de la Universidad el ilustrado doctor Vicente F. López, elevó a la legislatura un proyecto por el cual se declaraban recursos universitarios, una parte alícuota de las utilidades del Banco de la Provincia y otra del producto de la explotación y arrendamiento de las tierras fiscales.

Transferida la Universidad a la Nación, el honorable Congreso dictó para aquélla la ley número 1379, del año 1885, ley cuyo artículo 1° reprodujo con leves modificaciones el texto del artículo 214 de la Constitución provincial de Buenos Aires.

Desde entonces no han faltado iniciativas análogas a las del ex rector doctor Vicente F. López, para proveer de fuentes permanentes de renta a la Universidad de Buenos Aires, pudiendo mencionarse en 1907 el proyecto del doctor Joaquín V. González, extensivo a todos los institutos universitarios de la Nación, y por el cual se destinaban 300 leguas de tierras fiscales para

formar el patrimonio propio de las universidades, a ejemplo de la llamada ley Mowil de los Estados Unidos, de 1862.

En Europa y en la gran república norteamericana, los gobiernos nacionales y los estados particulares concurren generosamente al sostenimiento de sus numerosas y en su mayoría famosas universidades, siendo además considerables, sobre todo en los Estados Unidos, las contribuciones voluntarias, con que personas y empresas millonarias buscan asociar sus nombres a grandes fundaciones de enseñanza universitaria.

Pero de estos y otros puntos refentes a la autonomía economica de la Universidad, tendré ocasión de tratar, *in extenso*, con el laborioso y competente doctor Mauricio E. Greffier, secretario de esa Facultad y designado para acompañarme en el estudio financiero de la Universidad de Buenos Aires, en el primer siglo de su azarosa pero brillante existencia.

Del aludido trabajo han sido desprendidos los resúmenes adjuntos, con los cuales envío a usted las expresiones de mi afectuosa consideración personal.

Ernesto J. Weigel Muñoz.

NOTAS

1. En los presupuestos de la Universidad no figuran las contribuciones de los estudiantes para «Trabajos prácticos» y «Biblioteca», contribuciones de que disponen las facultades y los institutos, empleándolas en gastos de laboratorios, gabinetes, etc., etc. Esas contribuciones hacen duplicar las que, en forma de «derechos», pagan los estudiantes aparte a la Universidad (inscripción). Los estudiantes pagan hoy, al año, lo que se cobra en las principales universidades de los Estados Unidos (de 100 a 150 dólares). No es posible, pues, recargar esas contribuciones.

2. En la Universidad nacional de la Capital, el sueldo de los profesores de las facultades es de pesos 300 moneda nacional.

En las universidades de Córdoba y litoral dicho sueldo es de pesos 400 moneda nacional.

3. Otra consecuencia de la insuficiencia del subsidio: la Universidad se ve forzada a gastar las rentas de sus títulos en vez de capitalizarlos con arreglo a la ley.

4. Las sumas que separadamente se incluyen en el presupuesto nacional, para nuevas instalaciones de laboratorios, gabinetes, etc., no pueden ser computados dentro de los *subsidios universitarios:*

a) Porque no ingresan para costear el *presupuesto universitario:*

b) Porque dichas instalaciones implican aumento de gastos de *conservación y sostenimiento* en los presupuestos de la Universidad.

5. Museos, gabinetes, salas de trabajos, laboratorios, seminarios, cultivos: año 1914, 26; año 1920, 66. Bibliotecas: año 1914, 8; año 1920, 9.

Planilla comparativa del número de profesores titulares en 1914 y en 1920

	1914	1920
Facultad de filosofía y letras	31	33
— derecho y ciencias sociales	30	33
— ciencias médicas	69	94
— ingeniería	53	68
— agronomía y veterinaria	36	38
— ciencias económicas	22	24
Total	241	290
Escuela de comercio	130	130
Colegio nacional	177	190
Total	307	320

Planilla comparativa del número de estudiantes en 1914 y 1920

	1914	1920
Facultad de filosofía y letras	162	307
— derecho y ciencias sociales	1070	723
— ciencias médicas	2795	4966
— ingeniería	1095	1033
— agronomía y veterinaria	148	485
— ciencias económicas	277	270
Total *a*	5547	8084
Escuela de comercio	927	1573
Colegio nacional	1073	1343
Total *b*	2000	2916
Totales *a* y *b*	7547	11.000

El total de estudiantes inscritos en las facultades en el año 1920 excederá de 8084, pues faltan los que se inscriben en noviembre, y que, sobre todo en Derecho, son más de un tercio de los inscritos en el resto del año.

Clasificación de los gastos de la Univer

Universidades, Facultades e Institutos	Administración recaudacion y mayordomía		Personal docente		Biblioteca publicacion y conferenc	
	1914	1920	1914	1920	1914	19
Consejo superior	56.220	64.140	312.800 »	350.500 »	48.000	20
Filosofía y letras	22.480	22.200	121.200 »	128.400 »	10.680	15
Derecho y ciencias sociales	52.680	40.020	127.800 »	134.400 »	39.400	34
Ciencias médicas	79.120	87.000	211.200 »	268.800 »	7.920	22
Ingeniería	37.920	47.700	238.800 »	264.000 »	5.760	11
Agronomía y veterinaria	40.440	44.400	203.454 48	201.490 80	3.720	2
Ciencias económicas	14.600	27.120	87.200 »	98.400 »	3.760	14
Total	303.460	332.580	1.302.454 48	1.445.990 80	119.240	12
Escuela de comercio	34.240	48.420	296.480 »	333.900 »	»	
Colegio nacional	49.560	91.140	378.760 »	423.060 »	3.000	6
Total	83.800	139.560	675.240 »	756.960 »	3.000	6
Total general	387.260	472.140	1.977.694 48	2.202.950 80	122.240	12

al de Buenos Aires en los años 1914 y 1920

sonal y gastos las, laboratorios tes y seminarios		Gastos generales y eventuales		Clases complementarias y libres		Totales	
4	1920	1914	1920	1914	1920	1914	1920
	»	14.400	9.700	»	»	431.420 »	441.620 »
.020	61.740	4.800	6.000	6.000	4.000	208.180 »	237.820 »
	3.600	10.000	11.100	38.700	41.100	268.580 »	265.020 »
.200	488.220	51.600	31.440	»	10.000	745.040 »	908.020 »
.040	150.000	9.600	22.800	»	4.000	480.120 »	499.780 »
.440	246.180	»	»	»	4.000	462.054 48	498.230 80
	40.340	4.000	6.240	8.000	4.000	117.560 »	190.340 »
.700	990.080	94.400	87.280	52.700	67.100	2.712.954 48	3.043.830 80
040	13.560	9.600	10.800	»	»	345.360 »	406.680 »
.040	23.100	10.400	16.500	»	»	461.760 »	559.920 »
.080	36.660	20.000	27.300	»	»	807.120 »	966.600 »
.780	1.026.740	114.400	114.580	52.700	67.100	3.520.074 48	4.010.430 80

ASNOLOGÍA

VOCABULARIO Y REFRANERO

POR R. MONNER SANS
C. de la Real Academia de la Historia

> «Y así digo, que es grandísimo riesgo a que se pone el que imprime un libro, siendo de toda imposibilidad imposible componerle tal que satisfaga y contente a todos los que le leyeren.»
>
> *Don Quijote*, parte II, cap. III.

AL ASNO (1)

Ante tí reverente yo me inclino,
pues siempre a la virtud rendí homenaje,
y nunca en cuenta tuve yo el pelaje
del humano animal o del pollino.

Al estudiarte aprendí que el que es ladino
prescinde siempre del carnal ropaje,
ya que a veces lo externo es vil plumaje
que deslumbra y fascina al salvajino.

Al ver tanta virtud, y como al yugo
paciente entregas tu valer, tu nombre
a quien explota vil tu sano jugo,

gozoso, digo en busca de renombre:
«víctima quiero ser, que no verdugo,
asno quisiera ser, que no ser *hombre*».

Vargas Ponte.

(1) Porque el *Soneto* no nos pareció del todo malo, con él encabezamos este librejo.

AL AUTOR

SONETO

Cuando es inmensa la asneril cohorte,
y a miles son los asnos en la villa,
y pululan ya solos ya en cuadrilla
lo mismo en los poblachos que en la corte.

Cuando el vivir con ellos es deporte
a que todos se entregan sin mancilla,
cuando nadie se pasma o maravilla
descubriendo asnedad en traje o porte:

Tengo por alta empresa, del jumento
ensalzar su valer, su ejecutoria,
su hidalgada nobleza y sufrimiento.

Será inmortal tu libro, fiel historia
del sufrido animal, pues tu talento
labrarle supo un pedestal de gloria.

R. J. V.

INTRODUCCIÓN

Todo hombre de talento
tiene un cuarto de hora de jumento.

Aforismo.

Alentado por la buena, y no sospechada acogida que la crítica seria y el público en general dispensaron a mi libro titulado *La Religión en el Idioma* (1), y creyendo que, dado lo copioso de nuestro *Refranero*, podía ser de amena utilidad la agrupacion por asuntos, de refranes, dichos, proverbios y frases, en mi telar entraron diversas piezas, unas que al mercado ya fueron (2), otras

(1) Buenos Aires, Félix Lajouane, 1899.

(2) *La mujer y el matrimonio, El carnaval, Hilemos, De sastres y Acrib nemos.*

que, si no se opone Dios, saldrán del modesto taller a la plaza, voceras, ya que no de la maestría del tejedor, de su afición a tan didáctica tarea.

Harto sé lo que el vulgo afirma, y del vulgo forma parte la crítica *asnal*, que *la paciencia es la virtud de los tontos y de los asnos*, mas con Bastús estimo injusto el refrán, ya que la paciencia es la cualidad distintiva de la razón y del valor. *Constancia quieren las cosas*, el pueblo asegura, y sin esta virtud hermana de la paciencia, no hay progreso ni individual, ni colectivo : los pacientes son los que han enriqnecido con obras inmortales el acerbo común de la ciencia; sin ellos, donde hoy brilla la luz señorearían las sombras; sin la paciencia, que bien vale terqueza en ocasiones, poco sabríamos de astronomía y menos de bacteriología.

Al notar, en continuadas lecturas, cómo a cada paso tropezaba con las palabras *asno, burro, borrico, jumento* y *pollino;* al hojear nuestras copiosas colecciones de refranes y observar el crecido número de dichos y frases en los que aparecen algunos de los enunciados vocablos, deduje, sin gran esfuerzo imaginativo, que tan sufrido animal digno era de ser estudiado a la luz de la historia y de la paremiología, y que el fruto de las vigilias a tal tarea dedicadas, podía ser didácticamente útil a cuantos opinan que nada hay despreciable en el mercado literario, y que en el popular refranero puede el más leído ir en pos de la difícil ciencia del bien vivir.

Desistí a poco andar, del estudio histórico, porque casi nada nuevo me era dado agregar a lo mucho que sobre tan calumniado animal se ha escrito. Los curiosos pueden leer lo que de él han dicho Covarrubias (1), Paul de Saint-Victor (2), Mateo Alemán (3) y cuantos diccionarios y enciclopedias hallen a mano.

Fué en lo antiguo el *asno* la bestia de carga, un elemento de trabajo del que el caballo se hallaba excluído. Es sufrido, sobrio, poco sensible a las variaciones de la temperatura, nada exigente en cuanto a alojamiento y nutrición, y prescindiendo de alí-

(1) *Tesoro de la lengua castellana.*

(2) *Las dos carátulas.*

(3) *Guzmán de Alfarache.*

mentos jugosos, reparadores de perdidas fuerzas, si su propietario no puede dárselos, come hierbas de cualquier clase incluso el cardo silvestre, que, por tal razón, en algunos parajes recibe el nombre de *cardo borriquero* (1). Y si a esto, que ya es mucho, se agrega que es muy resistente a la fatiga; que no enferma con facilidad; que vive más que el caballo, y que sirve como animal de carga, de silla y de tiro, ya se adivinará el por qué, desde que el hombre en él se fijara, se convirtiese en uno de los cuadrúpedos domésticos más útiles.

De que fuese el asno de tiempos antiguos animal de gran estima, no cabe duda. En *asno* huyó la Virgen a Egipto, y para ponderar su precio escribió Francisco de Ocaña en una *Canción a la Virgen*:

¡ Ay, Señora mía !
si parida os viese,
de albricias daría
cuanto yo tuviese;
este *asno* que fuese
holgaría dar, etc.

En el *Exodo XX*, 17, se lee: «No codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su siervo, ni su criada, ni su buey, ni su *asno*, ni cosa alguna de tu prójimo», idea que hecha carne en la popular conciencia, se repite más tarde, ya que en el *Libro de los Castigos e Documentos que daba a su fijo el Rey Don Sancho IV el Bravo*, y en el capítulo XXXIV se escribió: «Del tu amigo no cobdicies el su haber para tí, nin la su mujer, nin las sus fijas, nin los sus siervos, nin las sus siervas de su casa, nin el su buey, nin el su *asno*, etc.»

Nótese cómo de ambas relaciones está excluído el caballo, cual lugar en las faenas agrícolas y campestres debía, por aquellas centurias, ocupar el *asno* (2).

El pacienzudo animal fué perdiendo poco a poco su importan

(1) G. Álvarez de Toledo, en su *La burromaquia*, emplea *tragacardos*.

(2) El valor del *asno* se adivinará con recordar lo que dice Salomon, proverbio XXVI, 3: «El látigo para el caballo, el cabestro para el *asno*, y la vara para las espaldas de los insensatos»; y lo que se lee en el Génesis, capítulos 12, 24, 30, 32, 34, etc.

cia, y la razon es lógica. Dilatándose el mundo conocido al correr de los años; avivada en los mortales el ansia de la celeridad, el hombre no podía ya avenirse con el tardo paso de quien le sirviera en tiempos más apacibles. El caballo debía razonablemente ser el animal de posta y de silla; y al observar el pueblo la actitud meditabunda del *burro* — quizás éste pensaría entonces : ¡ lo que va de ayer a hoy ! — su cabeza agachada, su paso lento, la paciencia con que sufría los palos, su invencible terqueza, designó, de acuerdo con la ley de analogía, con el nombre de *asno, burro, borrico*, a todo ser racional que se mostraba en exceso paciente y sufrido. Aún fué más allá el pueblo : dándose cuenta de que medra muy poco quien defenderse no quiere o no puede por sobra de timidez o falta de dotes oratorias, hermanó con la tontería la paciencia y el sufrimiento, y el simpático animal, que tantos servicios le prestara al hombre cuando el caballo era aún rebelde al freno y a la espuela, que lo mismo acarreaba leña que araba un campo, que con estoicismo sin igual lo mismo daba vueltas a la noria que llevaba las repletas alforjas al vecino mercado, este animal, repito, trocóse, por sarcasmo de la suerte, en emblema de la ignorancia, de la estulticia, de la necedad.

¡ Cuán ingrato es el linaje humano ! ¡ Y cuán poco duran las terrenas glorias ! Porque lo evidente es que el animal a quien en no pocos pueblos de la antigüedad se tributaron excelsos honores; que llegó a hombrearse con los dioses del Olimpo; que merecía la egoísta atención de todos, fué descendiendo paulatinamente de tan alto sitial, para quedar relegado al último escalón de los animales útiles al hombre ¡ Triste destino el de quien, irracional o racional, se ve arrinconado porque al Supremo Hacedor plugo dotarle de inagotable caudal de paciencia !

Descartada, pues, la parte histórica, en el presente librito, opúsculo o nonada, se registran cuantos refranes, dichos, sentencias y frases pude recoger en los que entran las palabras que figuran en el *Vocabulario* que antecede a la colección, glosados todos, unos con ajenas paráfrasis, otros con consideraciones propias, a fin de que, en su pequeñez, pueda ser la obra de alguna utilidad a quienes la hojeen o consulten. Repito al llegar aquí lo ya afirmado en otra ocasión : mucho hay de autores clásicos

en las páginas que siguen, y algo y aun algos de mi patrimonio particular. Si en esto no hubiere acertado, cúlpese a mi insuficiencia, más no a mi empeño doctrinal; de sobras me consta que no siempre va el buen deseo de acuerdo con el saber.

VOCABULARIO

Aburrado. — Adjetivo que equivale, como se adivinara, a embrutecido, hecho un *burro*.

Aburradamente. — Sinónimo, más que sinónimo, homólogo de *asnalmente*, bestialmente.

Aburramiento. — Bien vale atontamiento, embrutecimiento.

Aburrar. — Entontecer. Arrocinar.

Aburrarse. — Verbo que no figura en el Diccionario Oficial y cual admisión en él piden a grito pelado no pocos vivientes, *Quien con lobos anda a aullar se enseña*, y bien puede asegurarse que quien con *burros* anda acaba por *aburrarse*. Al principio, si es persona de mediano criterio, se aburre de oir necedades y tonterías, pero como el hombre se acostumbra a todo, acaba siendo tan *burro* como sus compañeros, vale decir se ha *aburrado*. ¿Acaso no hay tareas mecánicas, no hay conversaciones que aburren y *aburran?* Ya nos lo advirtió Príncipe cuando dijo:

> No trates con el bruto ni un minuto,
> pues no conseguirás la alta corona
> de hacerle tú persona:
> y puede suceder que él te haga bruto (1).

Añalejo. — Sinónimo de *burrillo*. Véase esta voz.

Archiburro. — Graciosa voz compuesta, empleada por Álvarez de Toledo en *La Burromaquia*:

> con semblante *archiburro*, mesurado
> el cónclave disuelve turbulento...

(1) *El hombre y el burro*. Fábula.

Asinaria. — Título de un poema de autor anónimo del que nos da noticias Casiano Pellicer en su *Historia del histrionismo español*

Asinaria se llamaba la fiesta que todos los años celebraban en Siracusa, el 7 de septiembre, en recuerdo de la batalla que en 413, antes de J. C., ganaron a los atenienses a orillas del río *Asinaro*. Se atribuye a Plauto una comedia con este nombre.

También con el nombre de *asinarias*, se conocen unas aves del Brasil, cuyo canto imita el rebuzno del asno.

Asinino. — Asno pequeño.

Asinina. — Especie *asinina*, a semejanza de especie humana, leo en un librito titulado *Apología de los asnos*.

Equivale a asnino.

El erudito Rodríguez Marín, en el *Glosario*, con que terminó la edición académica de las obras de Baltasar del Alcázar, cita estos versos que se leen en la *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* :

¿Y esotro gran poeta galambao,
de memoria *asinina*, gran bergante...

Asna. — La hembra del *asno*, que también se llama *borrica*, *pollina* y *jumenta*.

Alégrate mucho, hija de Sión, jubila hija de Jerusalem. He aquí que tu Rey vendrá a tí, Justo y Salvador, pobre y cabalgando sobre un *asno*, y sobre un *pollino* hijo de *asna*.

Ver en un pobre pesebre
quien mejor estar podía :
de una parte tiene una *asna*
de la otra un buey yacía.

(B. Torres Naharro.)

Cab'El allí estaban
un *asna* y un buey

(Lucas Fernández.)

También con el nombre de *asna* se distinguen las vigas menores que salen de la principal del tejado, comunmente llamada caballete.

Asnacho. — Lo mismo que gatuna, planta medicinal. Es el cardo *borriquero*. También se dice *Asnallo* y Arnacho.

Asnada. — *Borricada, burrada:* dicho o hecho muy necio, equivalente a bestialidad.

También significa cantidad de *asnos*.

¡Qué de *asnadas!*

(Quiñones de Benavente.)

En unas décimas contra el P. Isla, con motivo de la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza, año 1757, se lee:

La sitiada está afrentada,
pesarosa y aburrida,
llorosa y arrepentida
de haber hecho tal *asnada*.

Citado por Borao en su *Diccionario de voces aragonesas*.

Asnado. — Cada uno de los maderos gruesos con que se aseguran de trecho en trecho los costados de la mina en las famosas de Almadén.

Asnal. — Todo lo que toca al *asno* o caballerías menores, como carga *asnal*, soga *asnal*, herradura *asnal*. Diccionario de A. A.

Se toma alguna vez, por traslación, como equivalente a bestial, brutal.

Licencia piden con *asnal* talante
y en la impensada novedad perplejas.

(G. Álvarez de Toledo)

También sirve para nombrar una especie de canasto alto y estrecho de boca, que se usa en algunas partes para transportar las uvas desde la viña a la bodega.

Asnales. — Se dijo de las medias mayores, y más fuertes que las regulares.

Igualmente con esta palabra se conocían las fiestas ce-

lebradas en Verona y en Italia, en honor de las reliquias del *asno* en que Nuestro Señor Jesucristo entró en Jerusalem.

Asnalidad. — Sinónimo de bestialidad, éste específico, aquél genérico.

Asnalmente. — Neciamente, brutalmente, como *asno,* torpe. Es voz jocosa.

Reparó un poco Don Quijote imaginando si se le acordaba, si algún caballero andante había traído escudero, caballero *asnalmente.* (Parte I, cap. VII.)

Diego de Torres y Villarroel, en su *Mogiganga política*, pronóstico del año 1727, trae esta redondilla :

Todo el mundo calle el pico
al ver la Fama *asnalmente*,
porque de ordinariamente
carga con ella un *Borrico*.

Asnallo. — Lo mismo que *asnacho.*

Asnar. — Homólogo de *asnal.*

Asnático. — Adjetivo caprichoso, usado por Antonio Abad Velasco en sus *Aleluyas Jocosas.*

Asnátil. — Dice Cervantes en *El hospital de los podridos :* « Albeitares y oficiales de enjalmar *asnátiles* », citado por el P. Aicardo en « *Palabras y acepciones castellanas* omitidas en el Diccionario Académico ».

Asnazo. — Aumentativo de *asno.* Lo empleó Quevedo en el sentido de hombre rudo y de brutal entendimiento.

Murió el *asnazo* en camisa,
aplicalo, Anilla, ahora
pues en camisa me dejan
tus embestiduras sordas.

Asnear. — Proceder con la poca inteligencia (?) del *asno ;* tratarle de tal (Chile); bromear. Es muy frecuente llamarle *asno* al hombre alegre y hablador, que bromea mucho.

Déjate ya de *asnear.*

(Horozco. Canc.)

Asnedad. — «La accion o condición del asno, y por extension, toda necedad, bobería, *borricada*, bestialidad, brutalidad y majadería. En sentido propio representa la accion peculiar del *jumento*; en el figurado la acción o dicho de todo hombre insensato. La usaron Correas, Villegas, Valderrama, Quevedo y Alemán, y a pesar de ello no figura en los diccionarios.» (*Enciel. Univ. Ilustr.*, tomo VI, pag. 698).

Dice el P. Juan Mir en su libro *Rebusco de voces castizas*, que ningún idioma posee esta linda voz.

Emplean también el vocablo, en el mismo sentido figurado, los judíos españoles de Oriente.

Asneida. — Así tituló Cosme de Aldana un poema a imitación de la *Eneida* de Virgilio.

Véase con qué gracejo describe C. Suárez de Figueroa, en su obra *El Pasajero*, el por qué de escribirse tal poema:

«Gobernando el Estado de Milán, el condestable Juan Fernández de Velazco la primera vez, asistía entretenido cerca de su persona Cosme de Aldana, poeta diversísimo de su hermano Francisco, que mereció título de divino. Éste, no contentándose con moler de contínuo al gobernador con saetazos, cierto día vino a tener tan extraordinario tesón en porfiar, que el contradictor, con seguridad de amigo, como riéndose, le dijo: «Dejad ya la porfía; que sois un *asno*...» ¿Quién tal echó por la boca? ¿*Asno* al querido de las musas, él, rudo, él, incipiente, él, material? Sacar la espada no era lícito, porque era grande la amistad; quedar sin resentirse era imposible. En medio, pues, de esta irresolución, toma el instrumento de la pluma, y escribe tres mil octavas motejando de *asno* al provocador, como si en todas le dijera: «Más *asno* sois vos». Compuesto el volumen a imitación de la Eneida, de Virgilio, le dió el título de *Asneida*. Imprimióle, que en Italia es fácil dar a la emprenta cualquier escritura. Apenas se hallaba impreso, cuando le dio al segundo Mantuano el mal de la muerte: y contentísimo de dejar en estado de tanta perfección el fiel ejecutor de su venganza, expiró, resonando en su boca a menudo y despidiéndose de su querida *Asneida*. Ya difunto tuvo noticia el Condestable de tan extravagante ca

prieho, y mandó se entregase al fuego toda la impresión, salvo algunos cuerpos ya esparcidos entre españoles. »

Asneira. — En Galicia vale como *asnada, borricada*, tontería.

Asneiro. — Así llaman en las provincias gallegas al que cuida o guía *asnos*.

Asnejon. — Voz empleada por el comendador Griego, y por otros autores. Véase si no :

Mirad cual va el *asnejón*
y huirá de una cabra.
(Torres Naharro.)

Boscán emplea así la voz en una canción picaresca :

Halagóle y pellizcóle
La moçuela al *asnejón*,
Allególe y namoróle
Y él estavase al rincón.

Asnejonazo. — Aumentativo de *asnejón*.

Si ha de estar quedo el *asnejonazo* majadero.
(F. Silva, *Celestina*, cena II).

Asnéque. — Dicción clásica y muy castiza para expresar necedad estupenda, mazada de nécio o porrada de idiota. Correa, en su copioso *Vocabulario*, dijo : Penséque, *asnéque*, *burréque*, en el sentido indicado.

Cita también la voz el P. Aicardo, en la obra ya mencionada; y el P. Juan Mir, en la obra también citada *Rebusco de voces castizas*, dice que la frase de Correas « se usa en toda tierra de garbanzos ».

Asnería. — El conjunto o agregado de muchos *asnos*. En sentido metafórico vale necedad, tontería.

No dudó, sino que por no escandalizar la *asnería*, le dió garrote secreto.
La pícara Justina.

Antes viene cuervo blanco que pierdan *asnería*.
Arcipreste de Hita.

Asnerizo. — Voz anticuada. Arriero de *asnos*.

Asnero. — El que cuida y guarda en el campo los *asnos*, y tambien el que los conduce.

Antonio Rodriguez de Ávalos, citado por Quevedo, en *La política de Dios*, parte II, cap. XX, dice :

El rey don Alfonso por haber ayudado al *asnero* concilió a sí los de Capúa.

Asnico y asnillo. — Diminutivos de *asno*.

Dice Antonio de Guevara, en una de sus Epístolas, que « el regalado Miscenas daba en sus banquetes *asnicos* asados ».

Por ser del más pequeño tribu de Israel, y tan pobre, que a la sazón andaba en busca de las *asnillas* de su padre.

(*Símbolo*, parte IV, trat. I, cap. IV.)

En Aragón, según Borao, significa instrumento de cocina para afirmar el asador.

Asnilla. — Además de diminutivo de *asna*, equivale a pieza de madera sostenida por dos pies derechos para que descanse y se sustente encima del edificio que amenaza ruina.

Asnillo. — Diminutivo de *asno*, y nombre tambien de un insecto. En plural nombre de dos estrellas de la constelacion Cáncer.

Llevábamos de camino unos *asnillos* en que caminábamos a ratos.

(*Guzmán de Alfarache.*)

Asnino. — Cosa perteneciente al *asno*.

En las cortesías *jumentiles* y *asninas* se ha de ir con el compás en la mano y con medio término.

(*Don Quijote*, parte II, cap. XXXIII.)

Asno (1). — Dice el Diccionario de la R. A. : del latin *asinus*.

(1) En castellano antiguo, *asna*. Mugica.

El célebre pintor Décamps fué premiado por su cuadro *Los asnos de Oriente*.

Existe una novela de Julio Sanin, publicada en 1829, con el título de *El asno muerto o la mujer guillotinada*.

m. animal cuadrúpedo. En lenguaje figurado «Persona ruda y de muy poco entendimiento».

Quien desee noticias sobre el origen del vocablo, puede consultar, y con esto me evito el trabajo de copiar cuanto se dice, el *Diccionario filológico comparado de la lengua castellana*, de D. M. Calandrelli, tomo II, página 547. El erudito filólogo, autoridad en estos estudios, expuso allí brevemente cuanto puede decirse al respecto, y nada, por lo tanto, me es dado agregar.

Pero si en este extremo fuerza es asentir, en cambio me rebelo, no contra el Diccionario Oficial, sino contra el vulgo que a ciegas, a tontas y a locas, sin tón ni són estableció absoluta sinonimia entre *burro* y torpe, *asno* e ignorante, *jumento* y estúpido.

¿Torpe el *asno*? ¿Desde cuando, y en qué se fundó el pueblo para denigrar de tal suerte a tan simpático, a tan noble (1), a tan útil, a tan pacienzudo animal?

No quiero referirme al poema *Asneida* — véase esta voz — por cuanto arroja poca luz sobre el tema que vamos a ventilar; pero a los que tengan despierto en su mollera el espíritu de justicia, y aun a los simples curiosos, recomiendo si lo que escribió nuestro Pedro Mexía, autor del siglo XVI, a imitación de Luciano y Apuleyo, en alabanza del asno; ello anda impreso con los *Coloquios y Diálogos* de dicho autor. Léase con calma, sin prevención, y estoy cierto de que, después de la lectura, si no convienen con Unamuno en que es el *asno* un asceta y hasta un místico, averiguarán que dista mucho de ser un animal despreciable por lo torpe, ignorante y estúpido.

Como algo he dicho ya en defensa de cuadrúpedo tan

(1) Agustín de Rojas, en la *Loa en Alabanza de la letra A*, hace justicia al *asno*, cuando hablando de los animales dice:

el más fuerte es el abada,
el áspid más en fiereza,
el más pequeño arador,
el más dulce es el abeja,
el más ponzoñoso araña
y mas el *asno* en nobleza.

interesante en la *Introducción* de esta obrecilla, y mucho se puede leer en diversas páginas de este folleto, sólo agregaré ahora que su carácter sufrido, su proverbial paciencia, la conformidad con que con lleva las privaciones y vapuleos de irascibles bípedos racionales, más que abdicación de su dignidad *asnal* retratan un carácter, un temperamento muy conocedor del papel que desempeña en el seno de la sociedad. No pretende, como ciertos seres, pasarse a mayores; está convencido de que el que nace para ochavo no puede llegar a cuarto; sabe bien que ¿adonde irá el buey que no are?; y que es inútil pretender dar coces contra el aguijon; y con filosofía que ya quisieran para sí más de cuatro mortales, se aviene con su suerte, con el papel que le toca representar en el engranaje economico rural de los pueblos modernos. No siente el orgullo, como el caballo, que mal se compaginaría vicio tan feo con quien es el prototipo de la mansedumbre; y así lo mismo le da llevar sobre sus lomos a una garrida moza que a un apestoso trajinero, acarrear bolsones de oro que serones de estiercol; trabajar es su divisa, y al trabajo se doblega con paciencia digna de admiración que no de vilipendio.

Acabo de decir que lo mismo le da llevar sobre sus lomos a una bella moza que a un descendiente de Picio, y ahora añadiré que fué antaño costumbre, no solo conducir al patíbulo a los reos montados en *burros* o *asnos*, sino vapulear a ciertos delincuentes — brujos, hechiceros, judaizantes, rateros, reincidentes — pascandolos desnudos de medio cuerpo arriba, caballeros en *pollinos*, mientras los representantes de la justicia descargaban sobre las espaldas de los culpados los golpes de sus flexibles varas. A esta tarea el caballo no se hubiese prestado, el *asno* sí, porqué adivinó el alcance de la humana justicia.

Mentís como borracho, y llevais talle
de que os haga subir sobre una calle,
y aunque más me lo nieguen
que por los *asnos*, públicos os lleven.

dice Quiñones de Benavente en su entremés *El retablo de las maravillas* (1).

Y Quevedo en *La hora de todos*, escribió :

Por la misma calle, poco detrás, venía un azotado, con la palabra del verdugo delante chillando y con las mariposas del *sepan cuantos* detrás, y el susodicho en un *borrico*, desnudo de medio arriba, como nadador de rebenque.

Suele a veces mostrarse burlón el pueblo, ya que es propio del filósofo marrullero reírse de la ajena tontería, y buena prueba de ello nos la suministra el cuento LXII del *Alivio de Caminantes*, de Timoneda. Dice así :

Pidió un labrador a otro amigo suyo dentro, en su casa, que le prestase un *asno* que tenía para ir con él a la ciudad. El otro excusándose que no lo tenía, que lo había prestado a otro, sucedió que en este medio comenzó de roznar el *asno* en el establo. Entonces, dijo el que se lo demandaba : decid, compadre: ¿no es aquel que rozna vuestro *asno?* Respondió el dueño : necia condición es la vuestra, compadre ; qué ¿más crédito tiene el *asno* que yo? Así me parece. Pues entrad por él.

Hasta aquí el célebre valenciano, idea que el ya citado Quiñones de Benavente glosó en su *Entremés de los parceres*, escribiendo :

Eso parece a un hombre que prestado
pidió un *jumento* a cierto licenciado,
y excusándose dijo : « perdonadme
que no está en casa el tal *asnificante*»;
y el *asno* rebuznó en el mismo instante.
Dijo el amigo : « ¿no es el que rebuzna ?
pues ¿cómo me decís que no está en casa? »
Y el dueño respondió con grande cólera :
¡Cuerpo de Dios con vuestro desatino !
¿Quién es más de creer yo u el *pollino?*

Sucedido, cuento o chascarrillo que, a su vez, Montalvan repitió en la jornada I de su comedia *Los hijos de la Fortuna*, metrificándolo de la siguiente manera :

(1) Véase la voz borriquito.

Tenía un lindo *borrico*
para sus necesidades
cierto alcalde, y como un día
un su compadre llegase
a pedírselo prestado,
él, por librarse de darle,
dijo que en el monte estaba;
pero como rebuznase
el *borrico* a esta sazón,
dijo el otro: «Veis compadre
como el *borrico* está en casa
y que vos os engañasteis?»
a lo cual muy enojado,
el alcalde, sin turbarse
le respondió: No está tal,
y miente quien lo pensare,
que aunque el *borrico* lo dice
con suspiros desiguales,
yo digo aquí lo contrario:
y es muy mal dicho que nadie
más crédito quiera dar
a un *borrico* que a un alcalde,
siendo yo un hombre de bien
y el *burro* un pécora campi.

En más modernos tiempos, D. Adelardo Lopez de Ayala introdujo el mismo cuento en la refundicion de *El Alcalde de Zalamea* de la siguiente manera:

CAP. — ¿Posible es que ni un vecino,
por ruego o por amenaza,
haya sacado a la plaza
un caballo?

SOLD. — Ni un *pollino*.
Nada pudimos lograr.
Yo le dije a una mujer
en su casa «¿no ha de haber
«*burros* en este lugar?»
Yo que sí, ella que no,
estábamos disputando,
cuando un *burro* rebuznando
la casa entera atrono

«Escucha, dije, y sostén
« que aquí no hay *burro* escondido »
Y ella dijo : «Es mi marido
« que los imita muy bien ».

Siendo el hecho el mismo, aunque narrado de distintas maneras, bien sirve para probar que es el *burro*, el *asno*, el *borrico*, amigo de la verdad, y que oída la mendaz afirmación quiso poner en ridículo al mentiroso.

Finalmente, Cervantes, en su novela *Coloquio de los perros*, pone en boca de Berganza estas palabras : «... acordándome de Isopo, cuando aquel *asno* tan *asno*, que quiso hacer a su señor las mismas caricias que le hacía una perrilla... etc. » Alude a una de las fábulas de Esopo.

Ya que esta obrecilla se hila y teje en el Río de la Plata, añadiré que, según D. Féliz de Azara, los primeros animales que de esta especie llegaron aquí, fueron traídos por el padre franciscano fray José de Cordovés. Los indios guaraníes domesticaron más tarde a los que, por vivir selváticamente, se habían hecho cimarrones.

Resumen, porque esta papeleta va resultando larga en demasía: que es el *asno* un animal inteligente, cachazudo, porque sabe que *chi va piano va ratto*, paciente, filósofo, muy amigo del pobre a quien presta utilísimos servicios, y que arguye sobre ignorancia, ingratitud abrumarle con denigrantes epítetos (1).

Asnografía. — Se dice irónicamente por descripción del *asno*.

Asnográfico. — Lo que se refiere a la *asnografía*.

Asnógrafo. — El que describe el *asno*, título con que de hoy más se podrá engalanar el autor de este libro.

Asnología. — Tratado del *asno* y de sus propiedades.

Asnológico. — Relativo a la *asnología*.

(1) Y hasta por gracia y donaire, en aquellos siglos en que andaba muy despierto el gracejo español — ¡hoy se va adormilando! — se le dió al *asno* el tratamiento de *don*. Pues el Arcipreste de Hita escribió don Melón, y Silva don bellacazo, y López de Ubeda don papel, etc. etc. ya que se podrían amontonar muchas citas, bien pudo Lope de Rueda escribir en *Los engañados* : « Pues yo os prometo *don asno* que si apaño un garrote, que yo os haga ir presto. »

Asnólogo. — El que se dedica a la *asnología.*
Asnópolis. — País o capital de los *asnos.*
Asnudo. — Palabra anticuada por *asnal.*

> dientes anchos, et luengos, *asnudos* é moy mordos.
>
> *(Arch. de Hita.)*

Asnuno. — Adjetivo anticuado equivalente a *asnal.*

> Yo, señor Valentín, respondió Sancho, entiendo la lengua *asnuna* muy lindamente.
>
> *(Don Quijote. A. F. Avellaneda.)*

Boché. — Equivale a pollino en Aragon.
Borrica. — Sinónimo de *asna.* En sentido figurado, mujer necia.
Borricada. — Conjunto o multitud de *borricos.* Cabalgada que se hace en *borrica* por diversión y bulla. Dicho y hecho necio.

> ¿Pues y tu, Ganso? contestóle el *Burro*
> no me has dicho también mil *borricadas.*
>
> (Príncipe, *El Borrico y el Ganso.)*

Borrical. — Lo concerniente al *borrico.*

> Trás del acento disforme
> de la *borrical* franqueza.
>
> (J. Bernat Baldoví, *El Burro y el León.)*

Borricalmente. — Adjetivo que equivale a *asnalmente.*
Borrico. — Del latín *buricus*, caballejo, *asno.*

Puede venir de *burrhus*, que significa color medio entre bermejo y pardo, por ser este el color de tales bestias. En sentido figurado vale necio, tonto, pesado.

En castellano antiguo *burrico*, y así dijo el Arcipreste de Hita, copla 987 :

> Las orejas mayores, que de añal *burrico*...

Diego de Negueruela — autor del siglo XVI — en la *Farsa llamada Ardanusa*, dice :

Seis meses solo porfío,
que en acabando estos seis
el *borrico* será mío.
Más que rico
estaré con mi *borrico*.

Y a las pocas líneas agrega :

Que cuando mi *burro* tenga
por San, que no me trocase
por el marido de Menga
ni por nada me matase.
No veis vos
que, casándonos los dos
si nos faltase el comer
con su ayuda, y la de Dios,
nos podríamos mantener.

Cita esta de no despreciable valor, por cuanto robustece lo que ya queda afirmado en anteriores páginas, o séase, cuánto se apreciaba el *asno, burro, borrico* o *pollino* en edades no muy remotas de la nuestra.

Hay una copla popular que dice :

Echemos la despedida,
la que echan los harrieros :
con la vara en la cintura
«¡Harre, *borrico* platero!»

Citada por Rodríguez Marín, por nota en el Tranco IX de *El Diablo Cojuelo*.

Borricón. — Aumentativo de *borrico*. Metafóricamente hombre sufrido en demasía, esto es el que se pasa de bueno.

Borricote. — Equivale a *borricón* en el sentido de apacible. Aunque despectivo, se usa como término de cariño.

Borriqueño. — Lo que es propio del *borrico*.

Pero dejando a una parte
estas quejas *borriqueñas*.

(López, *Pobreza no es vileza.*)

Cardo borriqueño o *borriquero* se llama al espinoso.

Borriquería. — Conjunto de *borricos*.

Borriquero. — Guarda o conductor de una *borricada*.

Borriquete. — Persona ruda y de poco entendimiento.

Borriquillo. — Diminutivo de *borrico*. También el *borrico* de poco tiempo.

Borriquito. — Lo mismo que el anterior.

Y a no tener tantos brazos
ya ajusticiado estuviera,
que mil veces he tenido
el *borriquito* a la puerta.

(Cancionero general.)

Y un conocido cantar popular de Castilla dice :

Montanas y Castellanos,
Iglesias y Tamarón,
buenos *borriquitos* crian,
buenos *borriquitos* són.

Buche. — Burro de uno o dos años, hasta echarles el apero; en Castilla, según Cejador.

Buchin. — Buche o borrico recién nacido; en Segovia.

Burra. — La hembra del *asno*. Mujer necia, ignorante. Se aplica también a la que resiste mucha fatiga.

En Aragón, según Borao, significa callosidad, generalmente en las manos, efecto de algún trabajo de rozamiento.

Dice Giner y Arivau refiriéndose a la burra :

La mula es estéril, porque la maldijo la Vírgen en el establo de Belén, pues mientras el buey alentaba al Niño para proporcionarle algún calor, la mula soplaba hacia el para darle frío y se comía la paja del establo. Por esto cuando lo noto Nuestra Señora le dijo :

«¡Maldita seas tú, mula,
«ni parida, ni preñada!»

y desde entonces es estéril. La *burra*, en cambio, esta bendita, por el auxilio que prestó a la Sacra Familia durante su huída a Egipto, y pare sin dolor.

Vaya otra cita para probar una vez más el alto aprecio en que tuvieron a *asnos* y *burros* nuestros antepasados.

> Que aunque me cueste la *burra*
> lo tengo de pleitear.

dice el *Juan Benito* de una de las comedias de Lucas Fernández.

Se da también el nombre de burra a cierto juego.

Leche de burra. Refiere Bastús que Suetonio y Marcial afirman que las personas más voluptuosas de Roma se lavaban la cara y las manos, con pan mojado o empapado en leche de burra para volver la piel más blanca y para impedir que el pelo de la barba creciese tan pronto. Juvenal añade que se hacía una especie de pasta, la que se aplicaba a la cara, y que Popea, esposa de Nerón, fué de las primeras que la usaron; por cual razón, continúa, llevaba siempre en su compañía trescientas *burras* para proveerse de leche.

Hace notar Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, página 520, «que anteponiendo la preposición *de* a ciertas palabras nacen frases de sentido ambiguo, y así se dice : la *burra* de Juana, por ella o por su burra». Lo mismo ocurre con *asno*, *rocín*, *borrico*, *jumento*, etc.

Burrada. — Cabaña o manada de *burros*. En sentido figurado, necedad.

> Eran ellos tan rateruelos que nunca les ví meter mano en otra cosa... y aun en esto hacían mil *burradas*.
>
> (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache.*)

También significa jugada contra regla en el juejo del *burro*.

Burral. — Sinónimo de *asnal*.

Se lee en *Fray Gerundio*, citado por Mugica :

> ... realmente era de una memoria feliz y, como dicen, *burral*.

Burraxo. — En Galicia garañon o *burro* padre.

Burrea. — Sinónimo en lo antiguo de verdugo, porque fue antaño el *burro* el animal en que cabalgaba el reo al ir al suplicio.

Burrería. — *Asnería*, conjunto de *burros*.

> Yo debo imitarla
> o soy, voto a cribas
> el *Burro* más *Burro*
> de la *Burrería*.

(Príncipe, *La Perrilla y el Borrico.)*

Burrero. — Dícese del caballo o jaca que padrea las *burros*.

Dueño o harriero de *burros*.

El que conduce *burras* para vender la leche.

Burrillo. — Diminutivo de *burro*, y también sinónimo de añalejo. Véase esta voz en el Diccionario de la R. Academia.

Burrin. — Burro pequeño.

Burriñche. — Burro pequeño.

Burriqueño. — Según el P. Juan Mir, del trozo que transcribe de la *Pícara Justina* se desprende que «el adjetivo *burriqueño* queda por sinónimo de cosa de *burro*, *burrical*, *burral*». *(Rebusco de voces castizas.)*

Burro. — *Asno*, hombre rudo y de pocos alcances.

Dice Covarrubias que la palabra *burro* se dijo del color *burrho*, porque de ordinario los *burros* y *burras* son de aquel color.

Para Cejador, *burro* es variante de *borro*, por su pelaje áspero y no de la finura de el del caballo.

Se da el nombre de *burro*, a un aparato para calentar la cama, y también a un juego de naipes. Con tal palabra designan en Galicia una «máquina o pescante de cocina que moviéndose sobre su quicio sirve para tener sobre el fuego y retirar de él un caldero u otro utensilio» (Cuveiro Piñol); y burro, en Alava, es «cada una de las dos tablas gruesas fijas en la delantera y trasera de los carros de labranza» (F. Baraíbar.)

En varios pueblos de la península se organizan como diversión carreras de burros. En ellas, dice Rodríguez Marín, cabalgando cada jinete en asno ajeno, le hace correr cuanto pueda, y el asno que a pesar de voces y golpes llega el postrero, ese gana el premio para su amo.

Burromaquia. — Título dado por Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1727) a un gracioso poemita escrito en octavas reales.

Salvá da noticias de este trabajillo en el número 432 de su *Catálogo*. Allí se lee :

Álvarez de Toledo (D. Gabriel) obras posthumas-poéticas, con la Burromaquia. De D. Gabriel Álvarez de Toledo, Pellicer y Tovar. Sácalas a luz el doctor don Diego de Torres Villaroel, el que escrive al principio un resumen de la vida y virtudes de este author. Madrid, 1744.

Vaya como muestra del estro poético del autor de la *Burromaquia*, copia de la primera estrofa. Así comienza el Rebuzno primero :

Si vizcainado mercí algún día
tu *burramen*, Garnica, pardicano,
concédele a mi cántabra poesía
el ronco acento del mejor paisano ;
émula del relincho tu armonía,
escuche alegre el espacioso llano,
y el llano que en sus parvas le alimenta
Filomena cuadrúpeda le sienta.

Burrucho. — Llaman los labradores al *burro* pequeño, que aún sigue a la madre.

Chambo. — En jerga gitana *jumento*.

En el Diccionario oficial se registra la voz *chambón*, torpe en el juego, y como quien es torpe, es, según el vulgo, *asno*, de ahí que el chambón castellano venga, si la Academia no se opone, del *chambo* de los gitanos.

Desasnar. — Hacer perder a uno la rudeza o quitarle la rusticidad por medio de la instrucción.

¡Oh... el pelón, y cómo se *desasna*!

(*Celestina*, acto XVII.)

Y pues espacio nos vaga,
desasnémonos aquí.

(Juan del Encina, *Égloga VIII.*)

Con su inimitable gracia dijo Quevedo, en la *Musa V*, empleando la palabra en su sentido recto:

... comete tal vez un disparate
el que se empeña en *desasnar* al *Burro*.

Garañón. — Es el *asno* que echan a las yeguas, o el caballo que cubre las *borricas*. Se aplica también al hombre en exceso lujurioso.

Ordenamos y mandamos que de aquí adelante en todo el Arzobispado de Sevilla... ninguno tenga *asno* garañón para echar a yegua.

(*Recop.*, libro VI, tit. XVII.)

Jumenta. — La hembra del *jumento*.
Jumental. — Lo que pertenece al *jumento*.

Esto decía Galayo,
antes que al Tajo partiese
aquel yegüero llorón,
aquel *jumental* ginete.

(Góngora, *Burl. XIII.*)

Jumentario. — Establo o caballeriza de los *jumentos*.
Jumentil. — Lo mismo que *jumental*. Voz ya citada en *asnino*.

en las cortesías *jumentiles* y asniles se ha de ir con el compás en la mano.

(*Don Quijote*, II, XXXIII.)

Jumentillo. — *Jumento pequeño*. También se dice *jumentito*.

Los muchachos de tres en tres, en unos *jumentillos*, cojos y mancos.

(V. Espinel, *Marcos de Obregon.*)

Jumento. — Sinonimo de *asno*. Metafóricamente se aplica al sujeto ignorante o necio.

Procuró levantarse del suelo, y con no poco trabajo le subió sobre su *jumento* por parecerle caballería más sosegada.

(*Don Quijote*, parte I, cap. V.)

... debiendo ser más propio y natural de las dueñas, pensar *jumentos* que autorizar las salas.

(*Don Quijote*, parte II, cap. XXXIII.)

Jumentoso. — Lo perteneciente al *jumento*.

Ya junto al areópago *jumentoso*,
silencio aspira en el ameno llano...

(G. Álvarez de Toledo, *La Burromaquia*.)

Onagro. — *Asinus ferus*, según San Isidoro, de Sevilla. *Asno* silvestre y montaraz.

Significa también, máquina de guerra para lanzar piedras.

Pollinamente. — Como pudiera hablar o proceder un tonto, un *burro*, un *pollino*.

Pollinarmente. — *Asnalmente*, denotando que uno va montado en un *borrico* o *pollino*.

Pollinejo. — El *pollino* pequeño.

Pollinesco. — Relativo al *pollino*.

Pollino. — El *borrico* nuevo era llamado así antiguamente.

Dice Barcia que es como el pollo de los *asnos*.

Véase *Sinónimos castellanos*.

Hoy vale *asno* o *borrico*.

Pero quiso esta vez entrar a caballo en una *asna* y un *pollino*, y ser recibido con gran fiesta y solemnidad.

(Rivadeneira, *Flos Sant. Vida de Cristo*.)

Ea, pues, dijo Sancho; ponga vuestra merced en esotra vuelta la cédula de los tres *pollinos*, y firmela con mucha claridad, porque la conozcan en viéndola.

(*Don Quijote*, parte I, cap. XXXV.)

Cuenta el padre Feijoo, en el tomo III de su *Teatro Crítico*, lo siguiente :

En nuestro Colegio de San Pedro de Eslonza, distante tres leguas de la ciudad de León, hubo en mi tiempo un *pollino* que apenas hacía otra jornada que una cada semana, los jueves, montado de un criado, que llevaba las cartas del Colegio a la Estafeta de aquella capital. El buen *pollino* no estaba bien con este paseo, y, llegando el jueves, indefectiblemente se escapaba de la caballeriza, y se ocultaba cuanto podía para excusar la jornada, lo que nunca hacía otro día de la semana. En que también era admirable la sagacidad y maña de que usaba para abrir la puerta, precisando, en fin, a que la noche antes del jueves se le cerrase con llave.

¡Y que nos digan luego que son zonzos los *burros*! La viveza de este *pollino* era natural y no fruto de la educación.

Dice Torres Villarroel con su reconocida gracia :

El *jumento* caminaba brumado (que también un *pollino* se cansa de cargar con una bestia)...

(Mogiganga política.)

Rebuznador. — El que rebuzna.

... podeis dar dos rebuznos de ventaja, al mayor y más perito rebuznador del mundo.

(Don Quijote, parte II, cap. XXV.)

Rebuznadura. — Rebuzno.
Rebuznamiento. — Rebuzno.
Rebuznalmente y también **Rebuznadoramente.**
Rebuznar. — Despedir o formar el *asno* el sonido de su voz propia.

Conoce el *asno* el equinoccio en el cual tiempo rebuzna muchas veces de día y de noche.

(Funes, *Historia Natural.)*

... y es que yo sé rebuznar maravillosamente y si vos sabéis algún tanto dad el hecho por concluido.

(Don Quijote, parte II, cap. XXV.)

No rebuznaron en balde
el uno y el otro alcalde.

(*Don Quijote*, parte II, cap. XXVII.)

En sentido despectivo equivale a cantar mal, desafinadamente.

Enfin Apolo consientes
que en tu nombre se *rebuzne*,
sin ton ni son, y que el plectro
te le toquen como adufe.

(Pérez de Montoro, *Obras póstumas.*)

Rebuznazo. — Aumentativo de rebuzno.

Rebuznillo. — Diminutivo de rebuzno.

Rebuzno. — La voz o sonido bronco o desapacible que forma el *asno* con diferentes altos y bajos, lo que regularmente hace cuando quiere comer o está a la vista de la hembra.

y cada uno engañado del *rebuzno* del otro acudieron a buscarse.

(*Don Quijote*, parte II, cap. XXV.)

Y refiriéndose al rebuzno, dice Iriarte en la fábula *El león con su ejército :*

En la liebre tendremos un correo
y en el *asno* mis tropas un trompeta.

Antiguamente se dijo *respendo*, y así se lee en Gonzalo de Berceo. *Duelo de la Vírgen María.*

Indios e paganos vaciéndoli bocínes
dando malos *respendos* como malos rocínes.

Roznar. — Sinónimo de rebuznar.

... mas descuidose un día que no debiera, y roznó lo qual oyó la Raposa...

Y a las pocas líneas añade :

... mas como roznastes en este libro, dice ya la Raposa, que sois asno y no león...

(Prete Jacobin (1), *Observaciones del Lic... en defensa del Principe de los poetas castellanos.)*

... pero ninguna cosa le dió más pena, que el oir roznar al rucio.

(Don Quijote, parte II, cap. XXIX.)

Rozno. — Sinónimo de *asno*, pero de asno pequeño.

Sepan voarcedes que cuatrero es ladrón de bestias; ánsia, es el tormento; roznos, los *asnos*, hablando con perdón, etc.

(Cervantes, *Rinconete y Cortadillo.)*

Rucio. — Aplícase a todas las bestias caballares, pero especialmente al *asno.*

Mi *asno*, respondió Sancho, que por no nombrarle con este nombre le suelo llamar el *rucio.*

(Don Quijote, parte II, cap. XXXIII.)

Salió la aurora alegrando la tierra y entristeciendo a Sancho Panza, porque halló menos su *rucio.*

(Don Quijote, parte I, cap. XXIII.)

¿Quién no recuerda las sentidas frases de Sancho, en este mismo capítulo, cuando rompe a llorar por la pérdida de su *rucio?* Aun temiendo abusar de la ajena paciencia, paso a transcribir las frases siguientes, que si ponen al descubierto la valía del *asno* manchego, no proclaman con menos elocuencia los nobles sentimientos del sin par escudero:

¡Oh hijo de mis entrañas, nacido en mi mesma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas, y, finalmente, sustentador de la mitad de mi persona, porque con veintiseis maravedis que ganabas cada dia mediaba yo mi despensa!

(1) Pseudónimo de don Juan Fernández Velasco.

Don Clemente Cortejón, uno de los más eruditos comentaristas del *Quijote*, refiriéndose al *asno* que montaba Sancho escribe :

Es el *rucio* una de las figuras más simpáticas de la novela cervantina : paciente, sufrido, cachazudo, disfrutando a la par que su amo, y sufriendo con éste los mil contratiempos que se narran en ese admirable libro intitulado *Biblia del buen humor*, cabe decir que si bien no comprendemos a *Don Quijote* separado de Sancho, menos aún nos figuramos al uno sin Rocinante y al otro sin Rucio. ¡ Admirable cuarteto que ha tres centurias recibe el aplauso de las gentes ! Un celebrado escritor, el satírico Rabener, escribe : « ... espejo y flor de los más excelentes *asnos !* Tu profunda sabiduría... tu virtuosa moderación y sin ejemplar modestia... tu inviolable lealtad a tu señor... tu estoica resignación... la rara virtud del contentamiento : el difícil arte de contemplar con plácidas miradas y sin envidiosos sentimientos la brillante fortuna de otros... todas éstas son superioridades que tú, *asno* estimado por tus virtudes, tienes sobre todos los *asnos* ».

¡ De cuán pocos mortales, ¡ ay ! se puede hacer tan cabal elogio !

El Sancho del *Quijote* de Avellaneda, al notar en el capítulo VI la pérdida de su *asno*, dice llorando :

¡ Ay *asno* de mi ánima ! ¿ y qué pecado has hecho para que te hayan llevado de delante de mis ojos ? Tú eres la lumbre dellos, *asno* de mis entrañas, espejo en que yo me miraba ; ¿ quién te me ha llevado ? ¡ Ay, *jumento* mío, que por tí solo y por tu pico podías ser rey de todos los *asnos* del mundo ! ¿ Adonde hallaré otro tan hombre de bien como tú ? Alivio de mis trabajos, consuelo de mis tribulaciones, tú solo me entendías los pensamientos, y yo a tí, como si fuera tu propio hermano de leche. ¡ Ay, *asno* mío, y cómo tengo en la memoria que cuando te iba a echar de comer a la caballeriza en viendo cerner la cebada, rebuznabas y reías con una gracia como si fueras persona ; y cuando respirabas hacia dentro, dabas un gracioso silbo, respondiendo por el órgano trasero con un gramaut que ¡ mal año para la guitarra del barbero de mi lugar que mejor música haga cuando canta el pasacalle de noche !

Sobre el desrabaniiento del *rucio*, quien quiera pasar un rato de agradable entretenimiento, lea la *Patraña sexta* de Juan de Timoneda, y el artículo del doctor Thebussen, titulado *La almadraba de Zahara*, publicado en el tomo *Segunda ración de artículos*.

Ruche. — En Aragón, *pollino*.

Rucho. — Vale *rucio*.

Sobreasnedad. — Equivale a muy tonto.

Que es *sobreasnedad* no huir del lugar en que una vez hubo daño y peligro.

La Pícara Justina.

REFRANERO

Madre, ¿donde aprendiste tantos refranes?

— Hijo, estos son todos los libros del mundo, en quinta esencia, compusolos el uso y confirmólos la experiencia.

— Cierto que muchos dellos son tan verdaderos y sentenciosos que enseñan mas en aquel modo laconico que muchos libros de filosofos antiguos en dilatados discursos.

LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, acto V.

Una de las fuentes mas sabrosas y abundantes en que es preciso beber para agotar todos los secretos portentosos de nuestro idioma ¿quién duda que es el estudio de los refranes?

SBARBI, *Monografía sobre los refranes*.

ADVERTENCIA. — En la presente Colección se sigue el riguroso orden alfabético, teniendo en cuenta la palabra inicial con que empieza el refrán o frase, dándose por terminada hoy día, no porque crea haber agotado la materia, pues estas compulaciones nunca terminan, sino por temerle al ajeno cansancio.

Va al final, a manera de Apéndice, la nomina de los autores antiguos y modernos de los que recogí noticias o transcribo parrafos, tanto para ser respetuoso con quienes, sin interés, me brindaron su saber, cuanto para que se vea lo numerosa que es la legion *asnóloga* y que, por lo tanto, no voy mal acompañado.

1. A asno muerto, la cebada al rabo.

Otros dicen : *A burro muerto*, etc.

Blasco de Garay lo registra de esta caprichosa manera : *A caballo muerto, ponerle la cebada a la cola.*

Refrán que reprende la necedad de querer aplicar remedio a las cosas pasada la ocasión oportuna o cuando ya no es tiempo.

Se aplica cuando se vienen a remunerar los servicios en ocasion en que el hombre ya no puede gozar del favor. ¡A cuántos muertos ilustres se les pudo aplicar el refrán al recordar como se les zahirió en vida y ver luego como se les ensalzaba después de muertos!

2. A burra vieja, albarda nueva.

Otros dicen : *A burra vieja, cincha amarilla.* Otros : *A burra vieja, arracadas nuevas.* Y otros : *Al asna vieja, cincha amarilla.*

En cualquiera de las formas indica el refrán, inventado sin duda por algún gitano, que a caballería vieja hay que ponerle hermoso aparejo a fin de lograr su venta en la feria. Bien sabe el pueblo que, *compón un sapillo y parecerá bonillo.*

3. A burro viejo, múdale el pesebre, darte ha el pellejo.

Indica el refrán que no es prudente que las personas ancianas cambien su método de vida, ya que las costumbres, tiránicas de suyo, vienen a constituir una segunda naturaleza.

4. A burro viejo, poco verde.

Otros dicen : *A caballo viejo*, etc.

En cualquiera de las dos formas, aconseja el refrán dar a los viejos alimentos nutritivos.

Reléase la donosa poesía de Baltasar del Alcázar, dedicada a Francisco Sarmiento, y con citar diversos manjares, no se tropezará con la indigesta ensalada.

5. A falta de bueyes, se labra con burros.

Proverbio italiano que bien equivale al español *a falta de pan, buenas son tortas.*

Lo que no se debe hacer, porque se prohibe en el Deu-

ter. XXII. 10. es arar con buey y con *asno. Non arabis in bove et asino.*

6. A la luna el lobo al asno espulga.

También se dice : *A tal hora espulga el lobo al asno.*

Dice Correas que la frase se aplica a lo que se hace a larga noche.

7. A la borrica arrodillada, doblarle la carga.

Antiquísimo refrán, registrado ya por Correas, y que se dice contra los que añaden trabajos a los que no pueden con el que tienen. Sabido es que fácil es tolerar la carga, mas no la sobrecarga.

8. A la burra preñada cargarla hasta que para, y a la parida, cada día.

Declarándome incompetente para la glosa de este refrán, me limito a copiar la que dió Correas, no sin dejarle la responsabilidad de sus afirmaciones. Escribió dicho autor :

Dicen que es mejor servirse de ellas, porque con el ejercicio tienen mejor parto, y crían mejor; y hasta en las mujeres es bueno trabajar, como se ve en las labradoras.

9. A la corta o a la larga, cae el burro con la carga.

Quiere decir el refrán, y harto se adivina, que lo mal hecho, temprano o tarde se paga.

10. A la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo debio de mostrar.

No hay por qué proporcionarse el placer de copiarse a uno mismo (1).

En cuanto al rebuzno del *asno*, los que opinan que su sonido es inharmonico son los que creen, pasándose de listos, que fué invencion de Lucifer.

11. A otro burro con esa albarda.

Frase que, equivalente *a otro perro con ese hueso*, se dice cuando no se quiere admitir un trabajo demasiado pesado. Es, sobre todo, socorrida para esquivar un cargo.

(1) Véase mi *La Religión en el idioma*, página 22.

12. A un asno bástale una albarda.

Dice Blasco de Garay, si bien otros paremiólogos lo registran de las siguientes maneras:

A una asna, una albarda le basta;

A un asno bástale una albarda o jalma.

Indica el refrán, como se comprenderá, que no se le debe exigir a nadie trabajo superior a sus fuerzas. Bastará con que desempeñe bien aquello que se le confiare.

13. Adivino de Marchena, que el sol puesto el asno a la sombra queda.

Se emplea este refrán cuando alguien se da importancia, pretendiendo haber adivinado algo que estaba al alcance del más obtuso.

14. Alábate burro, que te crece el rabo.

Para recordar a los que suelen ponderar sus méritos, reales o imaginarios, que la alabanza en propia boca envilece.

No obstante, el pueblo, taimado y marrullero, protesta de ambas afirmaciones cuando dice: *Quien no se alaba, de ruin se muere, y Fray Modesto nunca llegó a Prior*, ideas que rimó el coplero diciendo:

Es este mundo
tan miserable,
que si uno no se alaba
no hay quien lo alabe.

15. Al asno y al mulo, la carga al culo.

Dice el comendador Griego, y otros paremiólogos escriben:

Al asno, al barco y al carro, la carga al rabo;

Al mulo y al asno la carga al rabo, y al rocín, a la crin;

Al rocín la carga a la clin y al asno la carga al rabo.

De cualquiera de estas maneras previene el refrán que al *asno* hay que procurar ponerle el peso sobre los cuartos traseros, por entender que son más resistentes que los delanteros.

16. Al asno lerdo, arriero loco.

Refrán del que, hasta la fecha, conozco las siguientes variantes:

A asno modorro, arriero loco:

A asno lerdo, modorro arriero:

A asno tonto, arriero modorro:

A asno tocho, arriero tonto:

A borrico lerdo, arriero loco.

Dice Sbarbi que este refrán «significa que, para los que a título de tontos no hacen lo que deben, el mejor remedio es el castigo», vale decir, que a un mal corregido conviene buscarle la horma de su zapato y darle con ella, ya que *el loco, por la pena es cuerdo.*

17. Al asno por el lodo el diablo le aguije, y por el polvo el diablo haya del duelo.

Porque en el barro, enfangandose el *asno*, necesario es que se le aguije, tarea ya menos precisa, sino escusada del todo, cuando la carretera está cubierta de polvo.

En sentido figurado equivale a animar para vencer.

18. Al burro viejo, la mayor carga y el peor aparejo.

Refrán gitano que puede aplicarse a los hombres, ya que para los más entrados en años son los trabajos más pesados, según puede verse en las oficinas públicas de todos los países.

19. Algún burro va a nacer.

Dice Cejador: «cuando acaece algo inesperado, creen, supersticiosamente, que va a nacer un *burro*».

20. A lo burro.

Frase popular que equivale a obrar o proceder sin miramiento.

21. Al que a otros ayuda, de veinte años le pare la burra.

Dase a entender con este alentador refrán, que el que es bueno, tarde o temprano recibe su recompensa.

22. Alza burro, que pisas a un cristiano.

Frase irónica que se aplica al que moral o materialmente trata de apabullar a quien vale mas que el. ¡A cuantos criticastros, roidos por la envidia, se puede aplicar!

23. Amor de asno. coz y bocado.

Variantes de este refrán son los dos siguientes :

El amor de los asnos, entra a coces y a bocados;

Los requiebros del asno, del hocico al rabo.

Afirma Sbarbi, que el refrán se dice de aquellos que muestran su cariño, haciendo mal como los *asnos.*

24. Andar como Torquemada y su asno, cual encima y cual abajo.

Modismo éste hijo del *Torquemada y su asno* — véase — por aquello de a un necio otro mayor. «Cuando el pueblo advirtió que a ciertas parejas puede aplicarse el refrán que reza : *a cual mejor, confesada y confesor,* dedujo que era tan animal el cuadrúpedo como aquel que se avena a convivir con él : a las necedades del uno hacían coro las del otro, siendo por consiguiente, *tal para cual.*»

25. Ansí le está, como la silla al asno.

Dícese irónicamente cuando se alaba, en otro, vestido o joya que no le sienta bien.

26. Ansí, santo, entreos a ver y hurtásteme el asno.

Varios son los mortales que con *cara de beato y uñas de gato,* o con carátula de amistad, se nos llevan de las manos aquello que no queríamos soltar.

27. Antaño no se morian los asnos, pues algunos nos quedan para contarlo.

Se aplica cuando en una reunión hay algún majadero que molesta con sus impertinencias.

28. Antes morirá algún asno de recuero que más falta le hará.

Frase que se emplea al hablar de la muerte remota de alguno, cual vivir en el mundo se tiene por supérfluo, o bien cuando se ve muy tardía la realización de alguna esperanza.

29. Arrimóse el asno al aceituno y pególe el parencuesco.

Reprende y moteja a los que se hacen parientes de otros mejores, sin serlo, y múdase con desdén parentesco en parencuesco, por el cuesco de la aceituna, o pedo — con perdón — que sea para quien es tan vano y necio que se hace lo que no es.

30. Asna coja, más habrá de madrugar.

Se aplica a la persona despaciosa y cachazuda que por obligación tiene que hacer un trabajo en día señalado.

31. Asna con pollino, no va derecha al molino.

Otros dicen *burra* en vez de *asna*.

Este refrán ha sido comentado de diversas maneras, y si bien Correas dice, con más gracia que lógica, «la aplicación es que la moza con enamorado y otro cualquier con propio cuidado se divierte con él de lo que va a hacer», entiendo que Sbarbi es más preciso al escribir que «no puede hacer rectamente las cosas, quien está poseído de alguna pasión o afecto».

32. Asno con oro, alcánzalo todo.

De esta guisa escribe el refrán el comendador Griego, entrañando, por desgracia, una verdad incontrovertible. El linajé humano pronto advirtió que *poderoso caballero es don dinero*, y que, según afirma Sbarbi comentando este refrán, «quien tiene dinero consigue lo que quiere, por tonto que sea».

El eminente paremiólogo moderno que acabo de citar no hizo más en su glosa que repetir en distinta forma lo aseverado por Filipo, rey de Macedonia, quien solía decir «que no había fortaleza inconquistable donde pudiese subir un *asno* cargado de oro».

Nuestro Cervantes sin segundo, asegura con honda filosofía que:

«Un *asno* cargado de oro sube ligero por una montaña» *(Don Quijote*, parte II, cap. XXXV), y advirtiendo cuánto poder tiene el vil metal, después de ponderar el que antes se tome el pulso al haber que al saber, pone en boca de Sancho esta calificada sentencia:

«Un *asno* cubierto de oro, parece mejor que un caballero enalbardado» *(Don Quijote*, parte II, cap. XX), en la que, como se notará, niega el popular aserto de que *el hábito no hace el monje*.

Rebélase, sin embargo, la lógica ante tan imprevenidas afirmaciones, y el mismo pueblo, taimado y soca

rrón, muy observador y muy noble, en un arranque delator de hidalgo sentido común, inventó, para burlarse del que gloso, los siguientes refranes :

Un asno cargado de oro, no por eso deja de rebuznar, demostrativo éste de que el manto de las riquezas, por grande y recamado que sea, no logra encubrir la humana estulticia; y

El sabio pobre es más rico, que el poderoso si es borrico, plenamente convencido de que vale más, pero muchísimo más, saber que haber, y que — el din no da don — *quien más que a los sabios da al oro su aprecio, prueba que es necio.*

33. Asno cojo y hombre rojo y el demuño, es todo uno.

Las tres cosas parecen, en efecto, algo molestas : el *asno* renco, por lo lento en su andar; el demonio por las tentaciones con que acecha a los buenos; y el hombre rojo, por la antigua creencia de los Coptitas, de que los que tienen el pelo bermejo han de ser perversos, como lo fué Tiphon. Cuentan las crónicas que en dicho pueblo había la costumbre de injuriar y maltratar a los hombres rojos, y de despeñar a los *asnos* del mismo color.

En catalán dicen :

Home roig y gos pelut, antes mort que conegut.

Traté a una dama para quien era de mal agüero tropezar en la calle con un perro rojo, por donde se vé que la superstición persiste.

Un cantar toledano advierte que

> No compres *borrico* cojo
> pensando que sanará,
> que si está sano se encoja,
> ¡si está cojo, que será!

34. Asno de aguador, asno roznador.

Aquí *roznador,* está, como es fácil adivinar, por rebuznador. El refrán, en su sentido literal indica que el *asno* del pobre aguador ha de suspirar de continuo por alimento y buen trato.

35. Asno de Arcadia, lleno de oro y come paja (1).

Refrán que reprende a los que, siendo muy ricos, se tratan con miseria.

El comendador Griego, después de transcribirlo, añade :

« Así decía Heráclito, como escribe Aristóteles en el décimo de la éthica, que los *asnos* más quieren la paja que el oro.

Allá por aquellos años, en que el aceite era el único medio de alumbrado, para hacer baya de los que poseyendo una regular librería eran grandísimos zopencos, Iriarte escribió la conocida fabula *El burro del aceitero.* En ella se pinta al *burro* que cargado de aceite, se da un porrazo en la puerta del establo donde debía quedar el cuadrúpedo, quien exclama :

... ¿No es cosa dura
que tanto aceite acarree,
y tenga la cuadra obscura?

36. Asno de gitano, con azogue en los oídos.

« Así sería — dijo Sancho — porque a buena fe que andaba Rocinante como si fuera *asno* de gitano con azogue en los oídos. » *(Don Quijote*, parte I, cap. XXXI.)

El mismo Cervantes explica, en *La ilustre fregona*, las palabras de Sancho, diciendo :

En tanto que esto sucedió en la posada, andaba el asturiano comprando el *asno* donde los vendían; y, aunque halló muchos, ninguno le satisfizo, puesto que un gitano anduvo solicito por encajalle uno que más caminaba por el azogue que le había echado en los oídos, que por ligereza suya.

37. Asno de muchos, lobos o comen.

Otros dicen : *Burra de muchos, cómenla lobos. Asno de muchos, lobos se lo comen.*

Refrán que, aun en sus variantes, indica, según afirman

(1) San Isidoro, en su obra *De Orig.*, libro XII, cita a Arcadia como cuna de los buenos *asnos*.

J. L. de M. y el P. Sbarbi, que nadie cuida de lo que está encargado a muchos.

El célebre Baltasar Gracián, arremete sin embargo, contra él, escribiendo:

¡Quién tal pudo decir! Antes él se los come a ellos, y come como un lobo, y come el pan de todos diciendo: yo me albardaré y el pan de todos me comeré; que ya el ser muy hombre embaraza, y el saber bolear es ciencia de ciencias.

38. Asno lerdo, tú dirás lo tuyo y después lo ajeno.

Refrán sobrado cierto, ya que los necios no saben callar nada, sea propio o ajeno, favorable o adverso, en tanto que: *en boca del discreto, lo público se hace secreto.*

39. Asno malo cabe casa aguija sin palo.

Este refrán, registrado por varios paremiólogos, tiende a zaherir a los malos trabajadores que sólo se dan prisa a trabajar cuando ya se acaba la tarea. ¡Cuán cierto que los tibios y perezosos solo laboran cuando ven cerca el galardón!

40. Asno matado, de lejos avienta las pegas.

Refrán que bien vale *el gato escaldado, etc.* Cargado el animal de maduras huye, por instinto, de aquello que puede aumentar sus dolores.

Léase la graciosa fábula de Iriarte *La compra del asno.*

41. Asno mohino, o muy ruín o muy fino.

Así registra el refrán el comendador Griego. Puedo anotar las siguientes variantes:

Asno mohino, o muy malo o muy fino;

Asno mohino, corto de vista y ruín de contino;

Asno mohino, malo de carga y peor de camino.

En cualquiera de estas formas, se supone que el *asno* mohino, o sea el hijo de caballo y burra, si se asemeja al padre, suele ser fino, en cambio ruín si se parece a la madre.

42. Asno para polvo, caballo para lodo, macho para todo.

Este refrán, que indica lo diferente que, en cuanto a

resistencia, suelen ser los tres animales, presenta las siguientes variantes :

Asno para polvo, rocín para lodo, mulo y macho para todo :

El asno para polvo y el rocín para lodo y el mulo para todo :

El asno para polvo y el rocín para el lodo, y el macho para todo.

Y aun se dice, restringido el concepto :

La mula para el tollo, y la burra por el polvo, y el caballo para todo.

Tollo, está aquí por atolladero, teniendo en cuenta la fuerza de la mula. La palabra es obsoleta.

43. Asno que entra en dehesa ajena, volverá cargado de leña.

Leña está aquí por palos, advirtiendo entonces la frase, que nadie debe entrar en sitio vedado, si no quiere exponerse a que le vapuleen, material o moralmente.

44. Asno sea quien asno batea.

Satiriza la frase a los que dan empleos a quienes son incapaces de desempeñarlos, acusándolos de más ineptos que éstos.

Sabido es que *batear* equivale a bautizar.

45. Asno sea, quien a asno vocea.

Frase que reprende a los que se empeñan en convencer a un ignorante, a uno de estos seres — ¡ay! y ¡cómo abundan! — que por más que se les razone no quieren *apearse de su burro.*

46. Asno se es de la cuna a la mortaja.

Famoso verso del diálogo entre Babieca y Rocinante, tan famoso, que ya como frase hecha se aposentó en nuestro idioma. Es el séptimo verso del soneto cervantino, que conocen aún los más desaprovechados estudiantes de retórica.

La frase del inmortal Cervantes, es sin disputa, más expresiva que : *lo que entra con la capilla sale con la mortaja ; quien lo hereda, no lo hurta, y de casta le viene al galgo ser rabilargo.*

Para demostrar la verdad del aserto, dice Espinel en el *Descanso* V de su celebrado *Marcos de Obregón:*

« ... pero hace la muerte con los teñidos, como la zorra con el *asno* de Cumas, que se vistió una piel de león para espantar a los animales y pacer con seguridad, mas la zorra, viéndole andar tan despacio, mirole las patas, y dijo : *asno* sois vos. »

Glosó la idea Samaniego en su fábula *El asno vestido de león.*

47. Ata el asno do quiere su amo, si se encabestrare su daño.

Correas, que no explica el refrán, se limita a decir:

Encabestrarse es pasar una mano sobre el cabestro con que está atado y peligra de caer y ahogarse.

Más explícito el *Diccionario de autoridades*, dice:

Encabestrarse. v. r. Echar la bestia la mano por encima del cabestro estando atada al pesebre, de suerte que, si con tiempo no la socorren y desatan, corre peligro de ahogarse con la congoja que toma.

En sentido figurado, encabestrar es « reducir a uno y atraerle a que haga lo que otro desea ».

48. A trueco de pacer quiere el asno padecer.

¡Cuántos mortales se parecen en esto al asno! ¡Cuántos por saborear un placer se acarrean mil disgustos! Y ¡cuántos sufren afrentas a cambio de buenas tajadas! Ya lo dice el pueblo : *Dame pan y llámame tonto.*

49. Avezóse el asno a las berzas, y no dejó ni verdes, ni secas.

También he leído : *Empiecose la vieja a los berros; no dejó ni verdes ni secos.*

Con *asno* o sin él, indica el refrán que el que se apasiona, no acierta a distinguir lo bueno de lo malo.

50. Beber y perder asnos.

Suele, o solía acontecer a los que yendo a ferias o mercados, dejaban abandonadas las caballerías para ir a otros quehaceres; dejación o abandono que era aprove-

chado por los amigos de lo ajeno. Advierte el refrán lo que no olvidan los avisados, esto es, que *hay que saber nadar y guardar la ropa.*

Una observación gramatical.

Hay que andar con prudencia al arrimar el pronombre *nos*, a ciertos infinitivos: varios de éstos lo rechazan como enclítico, y así no diremos: amar*asnos*, protejer*ásnos*, porque de dividir la palabra después del infinitivo, daríamos a entender lo que sin duda no nos proponemos.

Tratando un día de este asunto con nuestro amigo don Jesús A. Tenorio, nos dijo haber oído en su tierra la cuarteta siguiente:

As nos vir a nosa festa,
As nos vir, non as faltar,
Tocar*ásnos*, bailar*asnos*,
Sacar*ásnos*, a bailar.

51. Bien sabe el asno en cuya casa rebuzna.

Indica la frase que el necio sigue su natural inclinación en decir necedades. Advierte también que no se debe dar demasiada familiaridad a los inferiores, pues ello da motivo a libertades excesivas.

52. Bobos van al mercado, cada cual con su asno.

Se aplica la frase a los que quieren salirse siempre con la suya, aun cuando no tengan razón. ¡Un tonto defendiendo un error! Es un colmo que por desgracia se repite con frecuencia.

53. ¡Buena burra hemos comprado!

Frase que se hizo de uso muy corriente para indicar el mal resultado de un negocio.

54. Buen año, dos en un asno.

Otros dicen: *Dos sobre un asno, señal de buen año.*

Refrán éste, glosado de distinta manera por los comentaristas. Entiendo que lo que indica es que, cuando se trabaja mucho sin fatigarse, prueba gran caudal de fuerzas.

También se emplea en sentido irónico, diciéndose entonces: *Año, buen año, dos ruines en un asno.*

55. Buenas noche Mota, por el asno vengo; que me le deis que no me le deis, de llevarle tengo.

Graciosísima manera de darle a entender al prójimo que, quieras que no, desea uno salirse con la suya.

56. Buena va la vieja en la burra, y dice que es suya.

Frase que se aplica a los que se honran con lo ajeno, exponiéndose a que se descubra el engaño.

57. Bueno, bueno, bueno, más guarde Dios la burra de su centeno.

Así lo registra Malara, si bien creo ha de haber error de transcripción, ya que entiendo están trocados los posesivos, debiendo decir: *su burra de mi centeno.*

Escrito así significaría que de prudentes es tomar precauciones, aun tratándose de amigos, o de personas tenidas por buenas.

58. Buey corvo y asno combo.

Otros agregan: *y caballo hondo.*

Tengo para mi que los tres adjetivos expresan en este caso rigurosa sinonimia, vale decir, que los tres indican que el lomo de tales caballerías ha de ser combado, corvo, un tanto hundido, para que en él se asiente bien, así el caballero como la carga.

Confieso, sin avergonzarme, que no doy con el sentido figurado de la frase, en el supuesto de que lo tenga.

59. Burla, burlando, vase el lobo al asno.

Denota la facilidad con que cada uno se encamina a lo que le conviene o interesa.

60. Burlaos con el asno, daros ha en la barba con el rabo.

Saludable consejo que enseña la inconveniencia de gastar chanzas con quien no las comprende, por ignorancia o no, o no adivina su alcance por sobra de quisquillosidad.

61. Burra que gime, buena carga pide.

Como ignoro el sentido metafórico de la sentencia, me limito a copiar lo que escribió Correas.

Dijo este autor:

En alegoría elegante dice que la mujer querellosa y el mozo rezongón, y otro cualquier quisquilloso, pide que se le dé buena carga de palos.

62. Burra vieja, darte ha la pelleja.

Refrán gitano, harto comprensible, así se aplique al animal como a la mujer.

63. Burra vieja, su cebada se quier.

Antiquísimo y atrevidillo refrán que indica que la vieja también quiere, como la moza, retozar de cuando en cuando.

64. Burro apeado no salta vallado.

Para que el animal pueda saltar una valla, necesario es que el jinete lo rija. Para que ciertos racionales desempeñen bien su cometido, preciso es que alguien de mas saber los dirija.

65. Burro cargado de letras.

Frase que se aplica a la persona que habiendo leído mucho, no tiene discernimiento ni ingenio. Son en algo parecidos tales mortales al célebre asno que sabía leer, pero no pronunciar.

Este cuento, que es muy antiguo, figura en el *Fabulario* de Sebastián Mey (1613). *El truhán y el asno*: sus fuentes fueron investigadas por mi erudito amigo M. A. Buchanan en *Modern Languages Notes*, XXI, 1906.

Se atribuye a Cánovas del Castillo una frase parecida, mordaz como muchas de las suyas. Como se hablara, delante de él, de cierto literato español que bullía bastante, dijo aquel eminente hombre público: «¡Fulano! Es un sabio adulterado por el estudio.»

66. Burro de carga.

Se aplica a la persona muy trabajadora y de mucho aguante.

67. Burro de reata.

Con esta frase se moteja al que, careciendo de luces o de iniciativa, se aviene siempre a seguir el ajeno parecer.

68. Burro de Vicente, burro de toda gente.

A toda caballería o coche de alquiler se le puede aplicar el refrán. Vicente está aquí, sin duda, por la tiranía del consonante, como por ella figura en el tan conocido: *¿Adónde va Vicente? Adonde va la gente.*

69. Burro en diezmo.

Frase que se empleaba, cuando se pagaban diezmos, a los que ofrecían lo peor. Equivalía, por lo tanto, a cosa mala.

70. Burro en feria.

Frasecilla que con ironía se aplica a la persona que se engalana afectadamente.

71. Burro espacioso, cabe casa agucioso.

Refrán que puesto en romance corriente vale: *burro lerdo, cerca de casa, ansioso,* o sea que habiendo hecho poco trabajo, espera con ansia llegar al pesebre para descansar.

72. Burro negro y mula falsa, ponen rica la casa.

Refrán inventado por suponer el pueblo que tales bestias valen mucho para el trabajo.

73. Burro que tropieza dos veces en el mismo canto, es burro doblado.

Refrán que le cae pintiparado al mortal que habiendo salido mal en un negocio o empresa, sin remover los obstáculos que se opusieron a su buen fin, vuelve a reincidir.

74. Cada asno con su tamaño.

Frase que significa que cada cual debe relacionarse sólo con los de su categoría. Ello no va muy de acuerdo con los principios democráticos que se leen en los libros, pero es una verdad de tomo y lomo en la organización de nuestras sociedades. ¡Y sino que lo digan los veraneantes en Mar del Plata, y los concurrentes al Tigre!

En una colección de cantares leo:

Cada cual quiere a su igual,
la *burra* quiere al *borrico*
y por eso se uñen mal
un buey grande y otro chico.

75. Cada uno a su guisa, y el asno a la antigua.

Refrán que indica cuanto es, por fortuna o por desgracia, el poder de la costumbre o de la educación. Pariente muy cercano del tan veraz: *lo que se toma con la capilla, no se deja hasta la mortaja.*

76. Caer de su asno.

Comprender, por fin, una cosa, después de oídas muchas explicaciones: darse por convencido.

Con imponderable gracia escribió Quevedo en *Las zahurdas de Plutón*:

Uno de los que allí estaban, preguntándole si podría yo caminar aquel desierto a caballo me dijo: Déjese de caballerías, y caiga de su *asno*.

También se dice: *Caer* — uno — *de su burro*, tanto que Cervantes en su inmortal novela usa la expresión proverbial *haber caído de mi burra*.

En unas seguidillas picarescas con que termina Torres y Villarroel su *Pronóstico del año 1729* se lee la siguiente:

A que temple una lira
ponen a un *burro*,
y lo hará cuando un necio
caiga del suyo.
Pues que se nota
que es tan sordo de oreja
como de cola.

77. Caído ha el asno en el alcácer o alcácel.

Frase que se aplica cuando se termina bien algún asunto o negocio que parecía haber comenzado mal.

Para comprender el sentido figurado de esta frase conviene recordar o saber que alcácer o alcácel es la mies de todo género de grano cuando está verde y va creciendo, antes de que acabe de secarse y granear; pero con más propiedad se dice de la cebada mientras está la caña tierna y tiene el grano de la espiga por cuajar, que entonces sirve para purgar y engordar caballos y mulas.

78. Cargar la burra.

Dícese por comer excesivamente. También se suele

oir : *No carguemos la borrica,* por no apurar demasiado, ya en sentido material o ya en el intelectual.

79. Cavilar lo que un burro en un trigo.

Dícese de las personas que no piensan más que en comer, que es lo que haría un *burro* si se viese en un campo de trigo.

80. Cinchar a uno como a un asno.

Equivale, en sentido figurado, a maltratar al prójimo, abusando de su paciencia o de su resistencia para el trabajo.

81. Caminante cansado, subirá en asno si no alcanza a caballo.

Así lo registra Núñez, si bien lo he leído de esotra manera :

Caminante cansado, suba en asno si no halla caballo.

En cualquiera de las dos formas, o sea, tanto en el mandato como en la suposición, se da a entender que *a falta de pan, buenas son tortas,* y que de avisados es conformarse con su suerte.

82. Como arriero sin pollino.

Se dice de quien va a realizar una obra cualquiera sin los necesarios elementos.

83. Como el asno a la vihuela.

Es frase que otros completan diciendo : tanto entiende de eso, como el *asno* de la vihuela, que en ocasiones bien vale *dar margaritas a puercos.*

La frase se usa, según Sbarbi, cuando a un ignorante se le explican cosas que, por demasiado sutiles, no están a su alcance; para demostrar, pues, que semejante proceder es tan inútil como lo sería el pretender dar lecciones de guitarra a una bestia.

84. Con mal andan los asnos, cuando el arriero da gracias a Dios.

Registrado, como los más de ellos sin glosa, por el comendador Griego. Entiendo que debe tomarse en sentido irónico. Con este refrán encabezó Agustín de Rojas el prólogo que puso a su admirable libro *El viaje entretenido.*

85. Corre más un caballo joven que un burro viejo.

Frase que se dirige al que siendo viejo sin letras ni saber, pretende dar lecciones a quien sabe más que él.

86. Correr burro.

Extraviarse algo por malicia de alguno.

Borao lo registra en su *Diccionario de voces aragonesas.*

87. Corrida de caballo y parada de borrico.

Se aplica la frase, como su hermana gemela *Entrada de caballo siciliano*, a quien empieza un trabajo, una faena cualquiera con muchos bríos, y luego, por fatiga, por inconstancia o por inepcia, o no la termina o la echa a perder.

88. Cuando el mensajero tarda, es señal de burra parda.

Frase que hallo en el *Cancionero de Baena*, en la composición de Juan Alonso de Baena, que comienza :

Muy alto señor, non visto aduay,

Presumo que aquí, la palabra parda esta traída por la tiranía del verso, queriendo dar a entender el refrán, que el *burro* es menos corredor que el caballo. Hay, sin duda, en él, ironía.

89. Cuando fueres a la villa, ten ojo a la borriquilla.

Refrán que advierte con qué cuidado se debe atender lo propio, para que no nos ocurra aquello de *beber y perder asnos.* Véase el número 50.

90. Cuando la borrica quiere, el asno no puede.

Otros modifican el aserto diciendo : *Cuando el asno puede, la burra no quiere.*

De cualquiera de las dos maneras se emplea el refrán refiriéndose a dos personas que debiendo andar de acuerdo se muestran, de continuo, desavenidas.

91. Cuando nace la escoba, nace el asno que la roya.

Explica el refrán, dice Covarrubias, que ninguno es tan feo que no halle su igual con quien acomodarse.

Para dar a entender la misma idea se dice : *Nunca falta un roto para un descosido*, o *No hay olla que no encuentre su cobertera.*

92. Cuando os dijeren que la burra es prieta, miradla el pelo y no la oreja.

Consejo perogrullesco, pues equivaliendo prieto a negro, claro está que el color se verá en el pelo, y no en el interior de la oreja.

93. Cuando todos te dijeren que eres asno, rebuzna.

Así lo publica Núñez; otros agregan : *y ponte rabo.*

También lo he leído así :

Si te dijeren dos que eres asno, rebuzna.

Significa el refrán que para disfrutar de paz y sosiego en el trato social, debemos condescender, en lo posible, con las exigencias de los demás.

Hartzembusch dice en una de sus fábulas, la XI : *Hueles a burro tú, señal de serlo.*

94. Cuando viene a pelo, aunque la burra caiga al suelo.

Da a entender, dice Sbarbi, lo conveniente que es el aprovechar las ocasiones cuando se presentan, aunque sea a costa de algún detrimento.

95. Dadle al asno.

Frase que explica Covarrubias de esta graciosa manera :

Se aplica al que yendo a visitas le ha parecido fea la novia, y quiere más pasar su trabajo que casarse con un monstruo. Tuvo origen de que llevando a ahorcar a un mozo de buen talle, salió una mujer de la casa pública, diciendo que le pedía por marido. Paráronse todos muy alegres pensando la libración de la horca. Llegó la mujer y como él la vido tan fea y abominable, volvióse al verdugo y dijo : *Dadle al asno.*

96. Dadle a mi burra que llegará primera.

Frase graciosa que, según Cejador, tiene el siguiente origen :

Dicen que un galán cortesano, viendo una labradora bonita, que se volvía de la villa a su aldea, la dijo que le llevase un beso a cierta persona de allá : respondió lo dicho, porque llevaba la *burra* delante.

97. De do vino el asno, verná el albarda.

Lo he leído también de esta otra manera:

Para mí santiguada, que de donde vino el asno vendrá la albarda. (*Celestina*, acto I.)

Refrán que indica que, con lo principal va comúnmente lo accesorio, siempre que el donante sepa que las cosas hay que hacerlas bien o no hacerlas.

98. De los pollinos se hacen los burros.

Se aplica con ironía a los mozos tontos y presumidos.

99. De noche a la vela, la burra parece doncella.

Da a entender el refrán que no examinadas las cosas como deben ser, pasa lo muy feo como si fuera hermoso. Es hermano del tan conocido: *a la mujer y a la vela no la mires con candela.*

100. De pollino a burro, no hay gran diferencia en el culo.

Lo que importa decir que todos los tontos se parecen.

101. Descargar la burra.

Frase que se usa para notar al que sin causa bastante, rehusa el trabajo que le corresponde echando la carga a otro.

102. Desconfía del tigre más que del leon, y de un asno malo más que de un tigre.

Proverbio árabe que indica cuán malos suelen ser, llegado el caso, aquéllos que, por lo general, son sumisos y blandos de carácter.

103. Desque no pudo al asno, tornase al albarda.

Y también: *Quién no puede dar en el asno, da en la albarda.*

Refrán que se aplica a los pusilánimes, a cuantos no pudiendo vengarse de la misma persona que los ofendió, descargan su enojo en los inferiores, que por fuerza han de sufrir sus impertinencias.

104. Desviate asno que rozas la manta.

Advierte que se debe separar a los tontos de aquello en que no pueden entender, ya que si lo intentan corren el albur de estropearlo.

105. Dijo el asno a las coles, pax vobis.

Antiguo refrán, registrado ya por el comendador Griego, que se aplica a quien glotonamente va comiendo lo que se le sirve, con ansias de que le den aún mayor cantidad.

106. Dijo el asno al mulo, tira allá, orejudo.

Este refrán, que enseña que el que no quiere ser mofado, no debe mofar a otros, para que éstos no noten sus defectos, se ofrece con las siguientes variantes:

Dijo el asno al mulo: anda para orejudo:
Dijo el asno al mulo: quítate allá orejudo;
Dijo el asno al mulo: arre allá orejudo:
Dijo el asno: arre acá orejudo.

Son hermanos todos ellos, de los tan sabidos:

Dijo la sartén a la caldera, quítate allá culinegra; y dijo la sartén al cazo, quítate allá que me tiznas.

Con razón diréis que digo
lo que dijo el *asno* al mulo.

(Antón de Montoro.)

107. Dios me guarde de físico experimentador y de asno bramador.

Deseo comprensible en los antiguos, y aun en los modernos, ya que si el animal nos fatiga con sus rebuznos, el médico que nos toma como campo de experimentación puede matarnos.

108. Disputar acerca la sombra de un asno.

Refrán griego, incorporado a nuestro idioma, que Bastús atribuye al fingido apólogo de Demóstenes, para llamar la atencion de los jueces, sobrado distraídos, tratándose de la vida de un hombre.

109. ¿Donde vas Miguel? Ande la burra quier.

Este refrán, recogido en *Avante*, preciosa novelita del *Conde de las Naras*, indica con claridad, que no pocas veces, de buen o mal grado, seguimos el ajeno parecer.

110. Dos Juanes y un Pedro, hacen un asno entero.

Y también: *Dos Pedros y un Juan, hacen un asno cabal.*

Dos asnos y un Pedro, que hacen un asno entero, dijo también Agustín de Rojas, en el prólogo de su *Viaje entretenido*

Refranes burlescos, sin pizca de lógica. En catalán suele decirse, con menos mala intencion : *Juan Josep y asa, un a cada casa.* Siquiera éste no hace mas que indicar la abundancia de los citados nombres y del animal.

111. Duerme Juan y yace, que tu asno pace.

Da a entender este refrán, el descuido y sosiego con que puede vivir, el que ha despachado lo que estaba a su cargo.

112. El asnillo de Caracena, que mientras más andaba más ruin era.

En este refrán, que copio de Núñez, ya se adivinará que el pueblo de Caracena está impuesto por la asonancia, como por asonancia aparecen en las siguientes variantes, otros nombres de lugares.

El asnillo de San Sadurnín, cada día más ruin.

En catalán dícese : *L'ase d'en Sadurdí cada día mes ruhí.*

Tilín, tilín, como el asno de San Antolín, que cada día era más ruin.

Bien equivale el refran a *ir de mal en peor.*

Hay otro refrán de forma y tendencia parecidas a los anteriores, que dice : *Martín, Martín, cada día más ruin*, que se aplica a las personas avaras en demasía.

113. El asno al diablo tiene sobre el rabo.

Como todo lo malo, el pueblo lo atribuia en otro tiempo al diablo, responsable era tambien de las bellaquerias que podian cometer los *asnos.*

114. El asno chiquillo, siempre borriquillo.

Otros dicen : *El asnillo siempre es borriquillo.*

Este refrán, que figura en la coleccion del comendador Griego, viene glosado en el *Diccionario de autoridades*, de la siguiente manera :

... significa que los defectos naturales no los enmienda el tiempo, o que muchas cosas se estiman más por lo que parecen que por la realidad.

Con todo el respeto que me merecen los compiladores del monumental diccionario, llamado de *Autoridades*, entiendo que el verdadero significado del refrán es que lo pequeño siempre parece más bonito. Por ello sin duda, dicen los valencianos : *Dona chiqueta sempre quinseta.*

Recuérdese la poesía del arcipreste de Hita, titulada *De las propiedades que las duennas chicas han.*

En ella se anticipa a los levantinos al decir :

De la mujer pequenna non hay comparaçion,
terrenal parayso es e grand consolaçion,
solás et alegría, plaser et bendiçion
mejor es en la prueba que en la salutaçion.

Otro refrán castellano reza : *Oceja chiquita, cada año es corderita.*

En Palencia dicen : *Burro pequeñín, siempre es nuerecín.*

115. El asno del gitano, en viendo el palo alarga el paso.

Por temor, después de haber visto el garrote, que caiga sobre sus maltrechas costillas.

Se aplica el refrán a aquél que solo se decide a obrar cuerdamente o a emprender una obra cuando vislumbra o un soplamocos o una seria amonestación.

116. El asno de Vicente que cada feria vale menos.

Frase parecida a otras registradas en esta misma colección.

117. El asno y la mujer a palos se han de vencer.

Otros substituyen la palabra *asno* por *burra.*

Fué antigua creencia en algunos pueblos, que a la mujer debía dominársela no con cariño, sinó a fuerza de golpes, ya que se suponía que es testaruda como el asno. Afortunadamente para el sexo impropiamente llamado débil, las cosas han cambiado, y hoy el amor a la mujer no se manifiesta con argumentos tan brutales, antes al

contrario, es ella, en el mayor número de los casos, la que nos vence con su cariño y dulzura.

En cuanto a los *asnos*, el *Pachatantra* asegura que son poco menos que insensibles al dolor. En la famosa obra se lee :

En el perro, en el caballo, y especialmente, en el *asno*, no dura más de un momento el dolor producido por las golpes. (Libro V, Zloka 58.)

118. El asno no anda, sino con la vara.

Según el vulgo, y sabido es cuán copioso se presenta el número de los que le componen, hay seres tan ruines como el *asno*; ¡pobres animales! que sólo se mueven y trabajan a fuerza de hostigarles y reprenderles.

119. El asno prendado, cabe sí tiene el prado.

Otros dicen : *tiene el rabo.*

Entiendo que la primera forma es la correcta, pues el enamorado encuentra siempre el modo de situarse cerca de la causante de sus ansias.

120. El asno que no está hecho a la albarda, muerde la atafarra.

El asturiano llama atafarra al ataharre, y ataharre es la «cincha guarnecida de badana que se echa desde la trasera de la albarda, y va por debajo de la cola y de las ancas de la bestia.»

El erudito Conde de las Navas, en su ya citada novela *Arante* lo escribe así :

Al burru que non ta acostumbrau a la albarda muerdei la alfafarra.

De cualquiera de los dos modos, indica el refrán que los que no están acostumbrados a incomodidades o privaciones, suelen llevarlas muy mal.

Es pariente muy próximo de *Al que no está hecho a bragas, las costuras le hacen llagas.*

121. El asno se cayó, el cuero reventó, reventado sea el ojo que te aojó.

Este donairoso ensalmo, tuvo vida mientras en el mundo se creía en el mal de ojo. De que se creía, puede dar fe

el *Libro del Aojamiento o Fascinología* de don Enrique de Villena.

Para los latinos, aojador era sinónimo de fascinador, hechicero, pues tenían la creencia de que con la vista se podía causar daño al projimo. La superstición pasó, como se ha visto por el libro citado, a España, y ella halló aposento no solo en la cabeza de Villena, sino en la de hombres tan eminentes como Quevedo, Calderón, etc. El Padre Nieremberg escribe: «Con la vista aojaban y mataban».

122. El asno sufre la carga, y no la sobrecarga.

Denota este refrán, usado por Cervantes (*Don Quijote*, parte II, cap. LXXI), que solamente hasta cierto punto podemos sobrellevar los males y las desgracias, pues de aumentarlas mucho flaquean o decaen nuestras fuerzas.

En la primera parte, indica la paciencia del sufrido animal; así Antonio de Montoro, *El ropero de Córdoba*, pudo escribir:

Con vuestro falso fablar
hicistes mi queja larga,
no vos lo puedo callar;
avrésme de perdonar
que el *asno* sufre la carga.

En el *Doctrinal de Privados* del célebre Marqués de Santillana leo:

Ca nuestros viejos primeros
dicen súfrense las cargas;
pero non las sobrecargas,
nin los pessos postrimeros.

123. El burro delante para que no se espante.

Frase con que se zahiere a quien, en una enumeración de personas, se coloca él el primero, siendo así que la buena educacion aconseja ponerse el último.

Como en cierta ocasión, sujeto nada vulgar a quien conozco y estimo mucho, contraviniere esta regla, y otro de los contertulios que había sido citado se lo hiciese no-

tar aplicando esta frase, contestó rapidamente el interpelado :

Pues por esto me puse yo el primero, a fin de no hacer a V. ocupar el sitio del *burro*... Pero, ¡si V. se empeña!...

124. El burro que más trabaja, más pronto rompe el aparejo.

Aconseja ser prudente en el trabajo, para no malgastarse. El *surmenage*, palabra de que abusan los pedagogos, y la neurastenia, voz con que nos fatigan los galenos, demuestran la verdad del *asnal* proverbio.

125. El hijo del asno, dos veces rebuzna.

Núñez escribe : ... *dos veces rozna al dia ;* quien comenta el refrán diciendo que «lo natural de cada uno luego se ve por sus propiedades que no se pueden perder».

126. El demonio del borrico, por donde saca el hocico.

Frase proverbial con que se hace burla de alguno que viene o sale con alguna traza o arbitrio extravagante, o con otra cosa que no viene al intento.

127. El muleto siempre parece asno, quier en la cabeza, quier en la cola.

Lo que vale decir que los hijos se parecen siempre en algo a sus padres.

... porfiando sobre la cria de una yegua, el uno de ellos decia : jumento es, y el otro que no, sino muleto : y llegándose a mirarlo el tercero, cuando hubo bien rodeado y mirado hocico y orejas dijo : Pardios, que no hay que rebatir, tan *asno* es, como mi padre. (M. Alemán, *Guzman de Alfarache.)*

128. El pecado del asno.

El cuento es que los otros animales chicos y grandes habían pacido unos sembrados, y no fueron presos, y acaso pasó por la orilla el *asno* y alcanzo una lentejuela o porreta de la mies, y luego le hicieron pagar todo el daño, que fué como pagar justos pòr pecadores ¡A cuántos mortales no les ocurre lo mismo!

129. En el mes de mayo, deja la mosca al buey y toma al asno.

Dice el comendador Griego, y a las pocas paginas, registra el refrán de esta otra manera :

Por San Bernabé torna la mosca a la bestia y deja el buey.

En el Arcipreste de Hita leo :

> El tábano al *asno* ya le iba mordiendo.

Explicaré a mi guisa el refrán.

Buscando las moscas la viscosidad de la piel, se posan con mayor complacencia sobre los lomos de los *asnos* que sobre los de los bueyes. Esto en cuanto a la primera forma. Con respecto a la segunda, entiendo que carece de importancia el cambio de la palabra *asno* por la de bestia.

Que la mosca molesta particularmente al asno, desde mayo hasta agosto, creo se puede probar con el mismo Arcipreste de Hita, cuando refiriéndose a mayo, en la copla 1259 escribe :

> Envía otro diablo en los *asnos* entrar,
> en las cabezas entra, non en otro lugar,
> fasta que pasa agosto no dejan de rebuznar,
> dende allí pierden seso, esto puedes probar.

130. En enero y febrero busca la sombra el perro; en marzo búscala el asno.

¡Qué me emplumen si doy con el sentido de este refrán! Si el *asno* busca la sombra en marzo no lo tengo por averiguado : en cuanto al perro, en pleno invierno, y aun en primavera y en otoño, y si me apuran añadiré en verano, gusta de los baños de sol; y esto sí téngolo por bien sabido.

Cejador registra el refrán de mas lógica manera, pues cambia la palabra *asno*, por la de amo. Según dicho autor en Toledo dicen el refrán de esta otra manera : *En febrero busca la sombra el perro, pero no todo el mes entero.*

131. En Hornachos todos los asnos son machos.

Vale decir que todos son de gran tamaño como mulos.

Si bien la consonancia parece impuesta, bueno será recordar que en aquel pueblo de la provincia de Extremadura la agricultura se halla en estado floreciente, y como el *asno* es animal sufrido, pues, ¡velay!

132. En la muerte del asno no pierde nada el lobo.

Explica el refrán que poco debe inquietarnos la pérdida de persona o cosa que de nada puede servirnos. ¿Será hermano del antiquísimo *el amigo que no presta, y el cuchillo que no corta, que se pierda poco importa?* Creo que sí.

133. En la vendimia el asno al puerco ovo envidia.

Porque durante la vendimia suelen las pocilgas estar repletas de alimentos para el cerdo, en tanto que el *asno* debe estar acarreando las aportaderas llenas de uvas.

134. Entrar como los burros en la cuadra.

Frase que equivale a entrar en algún sitio donde hay gente y no saludar.

Personas hay, por desgracia, que se dan humos de suficiencia — ¡la seriedad del *burro!* — mostrándose desatentos con quienes creen inferiores, a reserva de decir luego : «Yo me eduqué en tal parte.» ¡Quia! Estos tales no se han educado en ninguna.

135. Er burro er jarriero, to er día acarreando aseite y a la noche a escuras.

Refrán andaluz que dió nacimiento, sin duda, a la fabulilla *El burro cargado de aceite.* Véase el número 35.

Conviene recordar a las actuales generaciones que el aceite alimentó las lámparas de nuestros antepasados. El autor de esta obrecilla, que no se tiene aún por muy viejo, no solo vió el candil de cocina en su solariego hogar, sino que estudió en su infancia a la luz del velón o de la lámpara de aceite. ¡Cómo cambian los tiempos!

136. Es delicado como uña de asno.

Frase irónica que se aplica a quien hace inoportunos remilgos.

137. Eso es lo mismo que dar una teta al asno.

Frase familiar con que se da a entender la improporción o inutilidad de alguna acción que se ejecuta con quien no la ha de agradecer o aprovechar.

138. Estar como el asno de Buridán.

Equivale a estar perplejo, no saber por qué decidirse.

Buridán fué un filosofo francés del siglo XIV que sostuvo la teoria del determinismo intelectual. Opina que si hay conflicto entre dos soluciones la voluntad debe elegir la mejor : si los grados de bondad son iguales no puede haber elección. El *asno* que estando entre dos haces de heno enteramente iguales no se inclina a ninguno y se deja morir de hambre, es el ejemplo propuesto, dicen, por Buridán, si bien no se encuentra en ninguno de sus escritos. Los adversarios de su doctrina se lo atribuyeron para ridiculizarlo.

139. Fuime a palacio; fuime bestia y volví asno.

Este refrán presenta las siguientes variantes :

Fuí a palacio y vine asno.

Fuíme a palacio : fuí bestia y volví asno. Así lo registra Lope de Vega en *La Dorotea.*

Fuíme a palacio ; fuí vestido y vine asno.

De esta última manera se lee en la colección de Núñez, si bien he de suponer que el vestido es un error del copista.

Primohermano de todos ellos es el refrán gitano *El asno que fué a Roma, asno se torna.*

De cualquiera de estas maneras quiere indicar el refrán que no siempre aprovecha la enseñanza.

140. Grano de mijo en boca de asno.

Frase que bien vale : *como meaja en capilla de fraile*, o sea una poquedad.

Meaja era una antigua moneda de Castilla, muy menuda, que valia la sexta parte de un maravedí. Covarrubias dice que se llamó así, cuasi migaja, por ser tan menuda.

141. Habló el asno y dijo o. o.

Se aplica al que después de haber callado algún tiempo, habla para decir una necedad. La frase es hermana de *habló el buey y dijo mu.*

142. Hacerse a los palos — o a los golpes — como los borricos.

Se dice de quien no hace caso de las reconvenciones que se le dirigen, ni de las frases gruesas con que se trata de avivar su genio o su celo.

143. Hago el son al asnejón, siquiera baile, siquiera non.

Refrán que equivale a la defensa del propio pensar, ya lo tome en cuenta el contrario, ya lo deseche. De fijo que fué inventado por un testarudo.

144. Hale dado a comer sesos de asno.

Frase que recordando antiguas hechiceras, se aplica al que anda embobado, y como pendiente de la voluntad de otro. Sabido es que brujas y celestinas recurrían a un sin fin de menjurges y disparatadas composiciones para rendir la voluntad ajena.

145. Hay muchos burros de un mismo pelo.

También oí decir : de un mismo pelaje.

Denota que aquello que se atribuye a un sujeto, aun siendo una sobresaliente cualidad, no le pertenece exclusivamente.

146. Hueles a burro tú, señal de serlo.

Dice Juan E. Hartzembush en su fábula XI, frase feliz que con carácter proverbial se incrustó en nuestro idioma. (Véase nº 93.)

147. Huelga viejo, que tu asno está paciendo.

También lo he leído así : *Huelga viejo, que bien pace tu asno.*

S. L. de M. comentando este refrán dice : «El superior reposado hace súbditos quietos», glosa que no me parece acertada, antes entiendo que su sentido es irónico para decir que *el ojo del amo engorda el caballo*, o sea, que el dueño ha de ser vigilante y cuidadoso, para que trabajen los que de él dependen.

148. Ir al cielo con los burros.

Frase que se aplica al que es en exceso bobalicón.

149. Ir caballero en el asno y andarle a buscar.

Lo he recogido también de esta otra manera :

Como el que iba montado en el burro y lo echaba de menos.

Frases que se aplican a los muy distraídos que se afanan por buscar algo que tienen al alcance de la mano.

150. Ir como los burros a la cuadra.

Se dice de cuantos, discurriendo poco, van a determinados sitios maquinalmente, sean cafés o casinos, llamados éstos *clubs* por estos pagos.

151. Írsele a uno la burra.

Frase que es equivalente a írsele la lengua, hablar más de lo conveniente, y también, distraerse, olvidarse.

152. Ir siempre por la vereda, como los borricos.

Censura a quien no conoce más que un camino o manera de obrar. Hay cura, dice el pueblo, que *no sabe leer más que en un misal.*

153. Juegan los burros y pagan los arrieros.

Frase que emplean los que se ven molestados por los que juegan.

154. Justicia es, lo que de cinco burros, rebuznan tres.

Frase que, sin explicación ni glosa, encuentro en Cejador, *Tesoro de la lengua castellana.* No tengo reparo en declarar que no doy con lo que la frase quiere decir.

155. La asnada de Gálvez.

Frase empleada en Aragón, y cual origen aseguran los paremiólogos ser el siguiente :

Llevaba este Gálvez, siete asnos de récua, e iba caballero en uno; pasando por un lugar, porque alguno no se le perdiese, contólos, y no hallando más de seis, porque no contaba el en que iba, comenzó a preguntar por él, dando señas, hasta que los otros, con risa, le dijeron que iba caballero en él, y quedó por refrán la asnada y boberia de Gálvez. (Véase el nº 119.)

156. Las asnadas de Villena.

Frase igual a la anterior, lo que indica que el Gálvez de Aragón tenía, y aún tiene, parientes en toda tierra de garbanzos.

157. La burra de Balaam.

Quien quiera detalles sobre el portentoso milagro de este animal, los hallará cumplidos en el Génesis.

158. La burra del villano. mula es en verano.

También se dice : *Burra de villano, andadura de mula en verano ; y Burra de villano, mula de silla en verano.*

De las glosas leídas, la más lógica, a no dudar, es la siguiente :

Se dice el refrán, porque la *burra* del labrador está hecha al trabajo, y como en verano está el suelo seco y duro, hace una jornada igual a la de la mula ; y puede significar que los acostumbrados al trabajo, con poco que tengan en su favor, aunque sean de menos fuerza, se igualan en lo que hacen, con los que las tienen mayores. *(Diccionario de autoridades.)*

159. La conciencia del lobo. que por libra y media lleva el asno. y dice que va engañado.

¡Cuántos racionales andan por estos mundos de Dios que explotan al prójimo, y se muestran hipócritamente explotados! La raza de los rufianes es numerosísima. ¡Si a veces forman taifa!

160. La gente con la gente, y gitanos con borricos.

Equivale, como se supondrá, al conocido « *cada cual con su cada cual* ».

161. La leche de abril, para mí ; la de mayo, para el asno ; la de junio para el burro.

Refrán cual egoísta sentido es fácil de adivinar.

162. La puente de los asnos.

En la dialéctica es la entrada a los silogismos, en cual libro muchos se confunden y desmayan y se pasan a cañones, y ahí pintó el Maestro solo una puente cayendo de ella un asno.

163. La relimpia de Horcajo. que lavaba las patas al asno.

Refrán que registra Núñez, y se emplea en son de burla, con la persona que es en exceso meticulosa.

En España hay varios pueblos, alquerías y granjas que llevan el nombre de Horcajo.

164. La suerte del burro.

Aplícase, por ironía, a aquel que trabaja mucho con

provecho escaso. Es pariente muy cercano de aquél otro: *Tiene más suerte que los que ahorcan.*

165. La vergüenza era verde, y se la comio un asno.

Se aplica al que no la tiene, y como ella va escaseando en este mundo sublunar, habrá que convenir en que ha sido infinito el número de los burros.

166. Le han cinchado como a un asno.

Frase que se aplica a aquél a quien han tratado mal, por suponer que la cincha ha de fastidiar al pacífico bruto.

167. Lerdo y comedor, como borrico de yesero.

Da a entender que no pocos tiran siempre a hacer su negocio con la capa de la sencillez, y que son capaces de sufrir muchos palos a trueque de salirse con su conveniencia, como los borricos hambrientos que en viendo de qué comer se paran sin preocuparse de los palos que sufren con motivo de su detención.

168. Los arrieros siempre echan los asnos delante.

Frase que advierte que los de un oficio suelen hablar siempre de aquéllo en que se ocupan. Bien vale aquella otra tan sobada: *¿Me hablaba usted de mi pleito? Aquí traigo los papeles.*

169. Los asnos se llevan los beneficios, y los caballos se revientan por alcanzarlos.

Es muy común en este pícaro mundo, ver premiada la ignorancia atrevida y postergado el talento, máxime si van los *asnos* cargados de oro.

Aquel esplendente dramaturgo llamado don Juan Ruiz de Alarcón bajó un poco el orgullo de los agraciados al escribir en *La verdad sospechosa*:

Una cosa es alcanzar,
y otro cosa es merecer.

170. Los cuidados del asno matan al obispo.

Refrán éste que presenta las siguientes variantes:

Los cuidados del obispo matan al asno que está en el establo;

Cuidados malos matan al asno:
Cuidados ajenos matan al asno.

En cualquiera de estas formas, el refrán moteja de necios a los que toman cuidado de aquello que nos les importa un bledo. Sabido es que hay personas oficiosas que perjudican con su excesivo interés.

171. Lo que atrás viene, rabo de asno me parece.

Frase de sangrienta ironía que se aplica cuando se ve aparecer un importuno, un necio, un ignorantón.

172. Malo es llevar el asno a bodas, que ha de traer agua o leña.

Estando aquí agua o leña por contratiempos, expresa el refrán que no debemos ir con necios a sitios donde sus tonterías nos puedan causar sinsabores.

173. Mal recaudo, perdió su asno.

Advierte la frase que quien no cuida de lo suyo, se expone a perderlo con facilidad.

174. Más as, y dos letras más.

Graciosa manera de llamarle burro a un sujeto, pues las dos letras que faltan, son *no*.

175. Más fácil es al burro preguntar, que al sabio responder.

Censura el vuelo de los presumidos. El menos leído sabe que las preguntas que formulan los tontos, en cinco minutos, exigen para ser acertadamente contestadas, horas, a veces días, y, según fueren, años de estudio.

¡Con qué placer se frotan las manos los superficiales, vanidosos de suyo, cuando hacen preguntas que no pueden, que no deben ser contestadas con igual rapidez!

176. Más que te vuelvas burra.

Frase citada por Valbuena, *Fe de erratas del Diccionario*, y que sirve, a mi entender, para acallar la sorpresa que ha causado una inesperada noticia.

177. Más quiero asno que me lleve, que caballo que me derrueque.

Nos aconseja la frase contentarnos con un mediano estado, sin aspirar a los altos puestos, que siempre traen aparejados no pocos sinsabores.

Los judíos españoles de Budapest dicen : *Más vale un asno que me lleva que un caballo que me echa.*

178. Más serio que un burro.

¿Quién no se acuerda de Cervantes cuando nos habla de la seriedad del *burro?* Porque es el caso que algunos cubren su ignorancia con el silencio, pretendiendo hacer verdad que *el lobo, si es callado, por sesudo es reputado.*

179. Más vale asno ser, que con asno contender.

Este ser esta aquí, a mi juicio, por parecer, y entonces el refrán advierte que es inútil tratar de convencer a los tontos, siendo preferible callar.

Nuestros antepasados decían : *Dios me de contienda con quien me entienda.*

180. Más vale burro viejo, que doctor muerto.

Otros cambian *viejo* por *viro.*

Refrán que acredita que la vida es el mejor de todos los bienes, ya que con ella es posible alcanzarlo todo, en mayor o menor grado, y sin ella, nada.

181. Más vale con mal asno contender, que la leña a cuestas traer.

Refrán, que con claridad meridiana, nos indica que de los males que nos afligen debemos siempre escoger el menor.

182. Más vale ruin asno, que ser asno.

Logico refrán, ya que a nadie le gusta cargar con lo que el asno tenía que traer. Los marrulleros echan mano de él para disculpar sus informalidades.

En la *Comedia de Eufrosina* leo :

Mal Cariofilo, buen Cariofilo, al fin ninguno es mejor feligrés que yo : y no se puede negar que más vale un ruín *asno* que ser *asno,* y *asno* es, quien *asno* tiene, pero más *asno* quien no le tiene.

183. Más vale un asnal, que ciento de pardal.

Correas comenta este refrán diciendo que vale más algo de lo grande, que muchos pocos.

184. Mulo o mula, burra o burro, rocín nunca.

Porque los primeros pueden ser buenos animales y hasta excelentes cabalgaduras, en tanto que el rocín es siempre animal inservible.

185. Necesitar más palos — o más leña — que un borrico de yesero.

Se dirige a quien, por desgracia, debe reprenderse de continuo para que acierte a hacer las cosas regularmente.

186. Ni asno rebuznador, ni hombre rallador.

Otras veces he leído: *Ni hombre rallador, ni asno bramador.* Ambas cosas fastidian, ya que si mucho muele el rebuzno del *asno*, no muele menos la porfía de ciertas gentes. Recuérdese que rallar significa molestar, fastidiar, siendo por lo tanto importuno y pesado el hombre rallador.

187. Ningún burro se queda calvo.

Locución jocosa que se dirije a las personas de edad que tienen mucho cabello, olvidando que la caída de éste no suele obedecer a exceso de trabajo mental, sino a enfermedad del bulbo capilar. Saben los médicos, y aun muchos que no lo son, que cierta dolencia, por desgracia harto estendida, da por resultado, la caída del pelo.

188. No apearse de su burro.

Frase esta de que se apodera A. Enrique Gomez, en su *Vida de D. Gregorio Garduña* para decir con envidiable gracia:

¿Cómo se puede apear, replicó la vieja, quien anda en sí mismo?

Quizás porque es dilatadísima la familia de los que con dificultad se apean de su *burro*, sease por terquedad o por ignorancia, inventó el pueblo, el refrán ya citado en estas páginas *Dios me de contienda* etc., que de refilón glosa Vicente Espinel cuando dice:

Dios me libre de bellacos en cuadrilla. Hase de reñir con uno que si le digo: tenes allá, me entienda; reñir con un ani

mal bruto es dar ocasión que se ría quien lo mira, y cuando salga bien de ello, no ha hecho nada. (Marcos de Obregón, *Descanso VIII.*)

189. No compres asno de recuero, ni te cases con hija de mesonero.

Está muy expuesto a salir burlado el que toma una de estas dos cosas por lo andadas que se suponen.

Refiriéndose a lo segundo suelen decir los catalanes: *Figa verdal y mossa d'hostal, palpan's madura.*

Recuérdese que recuero es el arriero que tiene a su cargo una recua.

190. No es de seso, traer el asno en peso.

Nos advierte el refrán que no debemos encargarnos de tareas demasiado pesadas o enojosas, consultando antes y midiendo siempre nuestras fuerzas o aptitudes.

191. No llevarán el asno al agua, si no tiene gana.

Vale decir, que no se violenta impunemente la naturaleza del hombre, quien rehuye, cuando puede, cuanto no es de su agrado.

Los catalanes dicen: *Be pots xiular, si l'ase no vol beure.* Corrobora la idea la siguiente poco olorosa sentencia: Treinta monjes y abad, no pueden hacer c... a un asno contra su voluntad.

192. No mea el asno tan hondo, que no salga a somo.

Verdad de las llamadas de a puño, pues explica que no hay falta o crimen que, tarde o temprano, no llegue a descubrirse.

193. No morirá de cornada de burro.

Refrán toledano que el historiador Moraleda comenta así: « Al golpe de angarilla de burro de aguador, se le llamó, en centurias pretéritas, cornada de burro; al excesivamente delicado que no aguantaba bromas ni pequeñeces, se le decía este refrán. El golpe de angarillas era frecuente, a causa de la estrechez de las calles. »

194. No pueden al asno, vuelvénse al albarda.

Difundido refrán, hermano del registrado con el nú-

mero 103 del que he podido recoger las siguientes variantes :

Echar la culpa del asno a la albarda.

La culpa del asno no se ha de echar a la albarda.

De esta última manera lo emplea Cervantes (*Quijote*, I, XVI), refrán que se aplica a las personas que, por no confesar su ignorancia y disculpar sus yerros o distracciones, los atribuyen a otros que no han tenido parte en ellos.

Ese fué, Sancho, el gigante — replicó don Quijote — que no pudiéndose volver al *asno*, se volvió a la albarda. (Avellaneda, *Don Quijote*, cap., XIV.)

195. No se hizo la miel para la boca del asno.

Dice Covarrubias :

Los necios se ríen ordinariamente de las sutilezas de los hombres entendidos, y se pagan de tocheedades, como el *asno* que dejará el panal de miel por comer el cardo. Y así trae Alciado un emblema del *asno* cargado de ricas viandas que está comiendo un cardo.

Todo lo cual quiere decir que las delicadezas físicas, morales o intelectuales son tan solo para las personas de discernimiento y buen gusto.

Torres de Villarroel escribió :

¿Hay aceite? ni en la Unción :
¿Hay leche? quedó cortada :
¿Hay miel? más no para el *asno*
¿Hay queso? con el que se arma.

196. No ver tres sobre un asno.

También se dice : *No ver siete en un burro, o asno.*

Antójasele que ve siete sobre un asno.

Frases que, por su claridad, no reclaman glosa y que se aplican a los cortos de vista.

197. Obispo de Calahorra, que hace los asnos de corona.

Núñez lo registra de esta otra manera : *En Calahorra, al asno hacen de corona.*

Dejo de comentar este intencionado refrán, porque ya lo hice en mi libro *La Religión en el idioma*, página 185.

198. O dentro o fuera. Martín sin asno.

Advierte la frase lo que el vulgo sabe de sobras, o seáse, que vale mas ir solo que mal acompañado.

199. O en la oreja o en el rabo. la mula es asna.

Se aplica a los que reniegan del parentesco, olvidando sin duda que *bien haya quien a los suyos se parece*, y que *de casta le viene al galgo ser rabilargo.*

200. O morirá el asno o quien le aguija.

Refrán que comenta I. L. de M. diciendo :

Con esperanza que la muerte atajará los debates, sustentan muchos neciamente su trabajosa y peligrosa vida.

Covarrubias, más lógico y más explícito que el anterior comentarista, escribe :

De los que por muerte o suya o de otro esperan acabar con el trabajo y triste vida que pasan. Y cuentan de uno que prometió hacer hablar a un *asno* dentro de un tiempo no muy breve, con que le sustentasen y hiciesen merced ; y no saliendo con su pretensión le ahorcasen. Aceptóse la condición por algún señor poderoso y curioso, y el hombre daba a comer al *asno* en las hojas de un libro poniéndole entre ellas la cebada, la cual él iba a buscar, volviéndolas con los hocicos. Cuando le sacaba en público, poníale el libro delante, y decía que ya empezaba a decorar, y cómo buscaba la cebada, iba volviendo el libro de hoja en hoja, con que entretenía y daba esperanza de su promesa. Hablándole en puridad un su amigo, y diciéndole se había puesto a gran peligro, si, llegado el plazo, no cumplía lo prometido, le respondió : « De aquí allá o morirá el señor, o el *asno* o quien le aguija ».

Glosó esta idea nuestro Samaniego en su fábula *El Charlatán*, escribiendo :

En diez años de plazo que tenemos
El rey, el *asno* o yo ¿no moriremos?

Véase el número 65, y a mayor abundamiento la comedia de Rojas Zorrilla *Cada cual lo que le toca.* En ella se

hallará rimado con mucha sal este cuento en la *Jornada primera*.

201. Orejas de asno.

Se dice de la persona que las tiene muy grandes, y también del que es duro de oído.

En otros tiempos, y la costumbre duró hasta ya muy entrada la segunda mitad del siglo XIX, en las escuelas infantiles y aun elementales de España, se disponía de una enorme carátula de cartón, representando un *asno* con orejas descomunales, carátula que, á guisa de sombrero, se le encasquetaba como castigo al niño desaplicado, torpe, ignorante, *burro*, penitencia denigrativa que excitaba la hilaridad de toda la clase.

Refiere Bastús, en su *Diccionario histórico enciclopédico*, que «cuando los antiguos querían burlarse de alguno y echarle en cara su necedad ó estupidez, se acercaban las manos á las orejas, y moviendo los dedos imitaban las orejas del *asno*», por donde se ve que la prolongación de este órgano auditivo, se tuvo siempre como señal evidente de ignorancia.

En *La pícara Justina* se lee:

Yo, cuitándome, toda sonrojada e inquieta, andando el medio caracol y orejeando con las dos manos, le dije: ¡Ay, señor, que no quiero!

Tener más orejas que un burro; y también, *Tener orejas de pollino*, son frases que se aplican en sentido recto, á las personas que las tienen grandes, abiertas hacia afuera ó muy largas.

Otros cambian el orejas de *asno* por orejas de Midas, y el fundamento, según la mitología, es el siguiente:

El Rey Midas sentenció contra Apolo en favor del dios Pan, sobre tocar y cantar. No queriendo Apolo que tales orejas se conservaran más tiempo como las de los otros hombres, se las mudó en orejas de *asno*. Midas las ocultaba con el cabello ó mitra. Afisbaselas el barbero; carcomíale mucho el callar este secreto, y no se atrevía á revelarlo. Quiere desahogarse; vase al campo, abre una hoya en el suelo y entierra allí su secreto,

diciendo : Midas tiene orejas de *asno*. Nacen allí cañalejas, las cuales, ya secas y movidas por el viento, repetían : Midas tiene orejas de *asno* ; y de este modo se divulgó el secreto. (Pomey, *Panteón místico.)*

A esto se refiere Torres y Villarroel, cuando escribe en el *Pronóstico de 1727* :

... en otro un par de salvajes, de los que prestaron las orejas a Midas, etc.

202. O tarde o cedo, asno es de lobos.

Otros paremiólogos lo registran así : *O tarde o temprano, lobos comen al asno.*

Se aplica refiriéndose a los que de humilde condición se ven vencidos por los favorecidos por la fortuna.

203. Otro asno verde.

Correas explica así esta frase :

« Para decir otra imposible necedad; de los moriscos se dice que esperan que ha de venir Mahoma en un *asno* verde. »

204. Paciencia, amigo, dice el lobo a un burro, cuando lo está devorando.

Frase italiana, registrada sin comentario por un paremiólogo peninsular, y que bien vale, creo, que el inferior debe aguantar y sufrir todas las impertinencias de sus superiores.

205. Pan del Almendralejo, y mozas de Santos, y la borricada de la fuente de Cantos.

Antiguo refrán ponderativo de la bondad de las tres cosas que cita.

En cambio léase el siguiente denigrativo cantar toledano, citado por Moraleda :

No compres *borrica* en Chueca,
ni casa en Almonacid,
ni te cases en Sonseca,
ni vivas en Ajofrín.

206. Parecerse al asno de Buridán.

Locucion proverbial que equivale a estar indeciso entre dos opiniones. (Véase el número 138.)

207. Pensèque, asnéque, burréque, con sus parientes.

También se dice : *Pensèque, asnèque y burréque, todos son hermanos;* y *Pensé que era asnèque, y era burréque.*

Frases las tres que tratan de *asno* y de *burro*, a quienes pierden la cosa o la ocasión, y se excusan con un pensé que...

208. Perdida es la legía en la cabeza del asno.

Este refrán, que leí por vez primera en Blasco de Garay, ofrece las siguientes variantes :

Es lavar la cabeza del asno, perder la legía y el trabajo.

Jabonar cabeza de asno, perdimiento de jabón.

No presta la legía en la cabeza de asno y cara de la jimia.

El pueblo puso la idea en verso, y con ello queda el refrán explicado, diciendo :

Quien predica en desierto, pierde el sermón,
y quien lava la cabeza al *asno* pierde el jabón.

En la *Comedia de Eufrosina* leo :

... y en tales como tú, el buen consejo es legía en cabeza de *asno*.

209. Perico triste, tan asno estás como fuiste.

Refran con que se zahiere a quien no se enmienda de sus necedades. Perico aquí, es sinonimo de pericón y ambas palabras significan bobo.

210. Pierde el asno los dientes, mas no las mientes.

Refrán este que bien sirve para alabar la memoria del *asno*, y para demostrar que el recuerdo de las injurias no se borra, aunque falten fuerzas para tomar de ellas venganza.

Puede ser, también, pariente muy cercano de : *quien malas mañas ha, tarde o nunca las perderá*, segunda parte que enmendo Santa Teresa diciendo : si se lo propone, se enmendará.

211. Poner a uno sobre un borrico.

Se empleó antaño la frase para amenazar con el afrentoso castigo de azotes o vergüenza pública.

Una viejecita, montada en un *asno*, con un cucurucho en la cabeza, y las espaldas desnudas, llenas de plumas que se han pegado a una untura de pez. (Azorín, *Al margen de los clásicos.)*

212. Por dar en el asno, dar en el albarda.

Se aplica el refrán a cuantos truecan y confunden las cosas, sin acertar en lo que hacen.

213. Por demás estaba la grulla, dando la teta al asno.

Este refrán, registrado así por el Comendador Griego, se oye también de esta otra manera :

Demás estaba la grulla al fuego, dando la teta al asno.

De cualquiera de las dos formas, indica que es perder el tiempo enseñar a necios.

214. Por el hilo del gitano, sacó el ovillo de su asno.

Refrán inventado por Cervantes en el capítulo XXX de la primera parte del *Quijote*, como derivación del tan vulgar : *Por el hilo se saca el ovillo.*

215. Por el rabo se tañe el asno.

Refrán que aconseja se castigue al animal para que ande o trabaje, suponiéndole haragán o testarudo.

Dice Núñez que así debe hacerse con los *asnos* y los muchachos, sin duda para hacer bueno el despiadado : *al niño y al mulo en el c...*

216. Por mucho que intentéis esconder el rabo a un burro, siempre enseñará las orejas.

Proverbio alemán que conocía probablemente Samaniego, ya que le sirvió de asunto para su fábula *El asno vestido de león.*

En castellano tenemos una síntesis de él en la frase *enseñar la oreja.*

217. Porque un borrico dé una coz, no se le va a cortar la pata.

Exhorta a que se toleren ciertos defectos leves atendiendo a que, de extirparlos de raíz, podrían seguirse daños más graves.

En otras ocasiones reemplaza: *a palabras nécias oídos sordos.*

218. Puesto en el borrico.

Expresión familiar que denota que uno está ya resuelto a seguir en el empeño en que se halla metido, aunque sea a costa de mayor gravamen. Es enteramente igual a *Puesto en el borrico, aguantar los palos o los azotes.*

La socarronería popular inventó este otro refrán de honda filosofía: *cuando yunque, sufre; cuando mazo, tunde.*

219. Puesto en el borrico, igual da ciento que ciento y pico.

Expresión figurada que nos persuade de que, dado el primer paso en alguna resolución arriesgada, lo demás se hace menos gravoso.

220. ¿Qué llevas, hombre? Nada si el asno cae.

Este refrán muestra las siguientes variantes:

¿Qué lleva el aldeano? Si el asno cae, no nada.

¿Qué lleva la aldeana? Si el asno cae, no lleva nada.

¿Qué llevas ahí? No nada, si el asno cae.

En cualquiera de estas formas, avisa que las cosas delicadas no se deben confiar de simples que las quebranten; aplicándose también a los que tienen colgada su esperanza de lo que es frágil y perecedero.

He leído, confieso que no recuerdo donde, que la pregunta se dirigió a uno que llevaba a vender una carga de vidrios.

221. ¡Qué sabe el asno qué son berzas, y traélas a cuestas!

Aplícase la frase a los que no dan pie con bola, teniendo suficientes motivos para acertar; y también a aquellos que, como el personaje de Molière, hacen prosa sin saberlo.

222. Quien alaba al asno, tal hijo le nazca.

Refrán que se dirige a los que por hablar, o por pasarse de corteses, celebran aquello que no es ciertamente digno de loa.

223. Quien asnos ha perdido, cencerros se le antojan.

Este refrán, registrado por Juan de Valdes en su *Diá-*

logo de la lengua, parece indicar que los tales brutos solían llevar antiguamente cencerros. El sentido figurado, por lo trasparente, no necesita comentario.

224. Quien con muchachos ara y con asnos trilla, cagajones acriba.

Bien vale : « *Quien con chiquillos* etc. », lo que quiere decir que hay que saber con quién se junta uno para el logro de una empresa.

225. Quien de pollino no trabaja, de burro come paja.

Aconseja trabajar cuando hay fuerzas, a fin de descansar cuando falten.

226. Quien mucho habla y poco entiende, por asno lo venden en San Vicente.

Da a entender cuán expuesto es hablar de aquello que no se conoce.

227. Quien pierde el asno y halla la alabarda, eso gana.

Indica el refrán que debemos consolarnos con las pérdidas, en las cosas de esta cansadora vida, cuando de alguna manera son subsanadas.

Glosándole, Luis de Belmonte relata en una de sus comedias el siguiente cuento :

Robáronle a Antón Llorente
su pollino; él, con desvelo,
hizo plegarias al cielo
más humilde que paciente;
pero viendo que el que aguarda
alcanza su gusto tibio,
vino a tomar por alivio
consolarse con la albarda.
De manera que imagino
que fué consuelo tenella,
pues sintió menos con ella
la pérdida del pollino.

228. Que quiera, que no quiera, el asno ha de ir a la feria.

Indica que cuando hay la precisa obligación de hacer una cosa, las excusas son inútiles.

229. Quien tiene alforjas y asno, cuando quiere va al mercado.

Refrán de tan transparente sentido que no necesita explicación; se venceu siempre las dificultades cuando se cuenta con medios para vencerlas.

230. Salirle — a uno — la burra capada.

Frase de uso muy corriente, que se emplea cuando se frustan las esperanzas que se habían concebido en un negocio, o sease cuando se va por lana y se vuelve tras quilado.

231. San Pedro de los Arcos deja al diablo los bueyes y toma los asnos.

Dicen en Castilla, sin duda porque por aquella fecha ya se han terminado las faenas más duras de la labranza.

232. Sentarle alguna cosa — a uno — como a la burra las arracadas.

Frase irónica hermana de esta otra: *Ansí le está, como la silla al asno.*

Ambas se emplean cuando se ve que sienta mal alguna cosa a quien la lleva puesta, por ser impropia de su edad, estado o condición.

233. Según ven al asno, le cortan la albarda.

O, lo que es lo mismo, según se presenta un individuo en sociedad, así se le trata, ya que por desgracia no es verdad que *el hábito no hace el monje.*

234. Señal de borrica frontina.

Frontina está aquí por *de frente.*

Otros dicen en masculino: *borrico;* y otros *Señal de borrica florentina*, siendo esta última palabra evidente corrupción de frontina.

En cualquiera de estas maneras, la frase advierte que la persona con quien se trata no sabe ocultar la segunda intención que lleva, que se le ve el juego, como vulgarmente se dice:

No mi afije tos, ni muermo,
ni mal de madre, ni hija,
ni tengo señal de Argel
ni de *borrica frontina.*

escribió Torres de Villarroel, ateniéndose al sentido recto de la frase que vale tener una señal en la frente.

235. Ser un as.

Equivale, según Cejador, a ser un *asno*. Irónica es la frase que declaro no haber oído nunca ni leído en otro autor más que en el citado.

236. Ser un asno de Misia.

Locucion proverbial que equivale, según un paremiólogo, a ser quebrado.

Déjole toda la responsabilidad de tan peregrina interpretación.

237. Ser un borrico, o jumento.

Frase despectiva que indica que a quien se dirige es o muy tonto, o de mucho aguante y resistencia en el trabajo.

238. Si cantas al asno, te responderá a coces.

Advierte que de imprudentes o torpes es ir con finuras a quien no está en el caso de poderlas apreciar.

239. Si el asno se muere, ¿quién llevará la carga?

Se aplica refiriéndose al que, por ser muy trabajador, sostiene el peso de un hogar, o a quién perteneciendo a una sociedad o agrupación la atiende con especial diligencia.

240. Si hablas de feria, mi padre tiene un asno rucio.

Verdadero despropósito que se emplea cuando el preguntado, por sordera o por ignorancia, contesta con algo que no hace referencia al asunto.

241. Si la burra no me cansa, no se me irá Sancha.

O séase, si no pierdo la paciencia, más temprano o más tarde lograré mi proposito.

242. Sin són o con són, bailaba el asnejón.

Refrán que advierte la porfía de los necios, empeñados en defender su modo de pensar contra viento y marea.

243. Si por nos es la jura, nuestra es la burra.

Refrán que he recogido tambien de esta otra guisa :

Si el juramento es por nos, la burra es nuestra por Dios.

Malara suprime el *por Dios*, quitándole por lo tanto la consonancia.

Sirve el refrán para advertir que a las palabras debemos preferir las obras.

244. Si quieres hacer algo, al buey por halagos, y al asno por palos.

¡Siempre la misma equivocada idea en el vulgo! Al pobrecito *asno* hay que molerle a palos, hoy que para ciertas faenas domésticas y rurales ya no es, como antaño, indispensable.

245. Si quieres vivir contento, hazte jumento.

Esto es, acostúmbrate a no alterarte por nada, a sufrir con calma las ajenas impertinencias, a tener paciencia, que es la cualidad característica del *asno*.

246. Si uno te llamare asno, mirate el rabo; si dos, remédiete Dios.

Significa el refrán que se debe escuchar la opinión individual, sin darle gran valor, mas si fueren muchos a notarnos un defecto, debemos procurar la enmienda, para la que necesitamos las más de las veces, y los descreídos me perdonen, del auxilio divino.

247. Soltero, pavón; desposado, leon; casado, asno.

Asno está en este refrán por pacienzudo, y se aplica al hombre que, como dicho animal, sabe llevar con resignación las cargas de la vida, más duras en el matrimonio que fuera de él.

248. Tal sabe el asno qué cosa es melcocha, o qué cosas son melcochas.

Se aplica el refrán a los que por falta de entendederas, no llegan a comprender lo que se les explica.

Llámase melcocha «cierto genero de torcido hecho de harina, miel y especias, tostado al fuego».

249. Tantos a tantos, no tienen miedo los lobos a los asnos.

Y también: *Tantos por tantos, cánse los lobos a los asnos. Burla, burlando, váse el lobo al asno.*

Tres refranes y una sola idea, o sea la facilidad con que cada uno se encamina a lo que es de su inclinación o conveniencia. Tratándose de personas interesadas, denota que cada cual se acerca a quien supone le ha de favorecer.

250. Tarda más que el parto de la burra.

Frase proverbial que se emplea refiriéndose a asunto o negocio cual solución se retarda. Sabido es que el preñado de la burra dura un año.

251. Todos tiran de la cola del asno, pero más su dueño cuando está atollado.

Indica que por mucho interés que tengan los extraños en un asunto, nunca igualará al del propietario.

Otros dicen : *Todos tiran del asno, pero más su amo.*

252. Topado ha Sancho con su asno.

Frase que equivale a la popularísima «*encontrar la horma de su zapato*».

Otros lo aplican cuando logran su propósito.

253. Torquemada y su asno.

Se aplica el modismo a los que, donde quiera que vayan, llevan en su compañía un necio pesado.

Nació — dice Covarrubias — de que Torquemada era aguador, y pasando por una calle aguijando su *asno*, le dijo un señor que se compadeciese de aquel animal; y quitando su caperuza le dijo : « Yo haré lo que su señoría me mande, que no pensé tenía mi *asno* parientes en la corte ». Cayóle en gracia y trújole a su casa y salió lindo oficial de placer, teniendo ración para sí y para su *asno*, con que no le trabajase. Llevábale donde quiera que iba consigo, previniendo dijeren que estaba allí, Torquemada y su *asno*.

254. Trillar con burros, c... la parva.

O lo que es lo mismo, echar a perder una cosa por impericia, descuido o torpeza de los encargados de llevarla a buen fin.

255. Trueca borricos.

Se llama al que anda siempre haciendo trueques, y enredos dando unas cosas por otras.

256. Tú bueno, yo bueno, ¿quién arreará el jumento?

Refrán que equivale a los muy conocidos :

El uno por el otro, la casa sin barrer.

Todos somos muy honrados, pero la capa no parece.

257. Un asno entre muchas monas, cocanle todas.

El vulgo inventó sin duda, el verbo *cocar*, que significaría hacer cocos; y si se sabe que *coco*, según el *Diccionario de autoridades*, vale tanto como « figura espantosa y fea o gesto semejante al de la mona, que se hace para espantar y contener a los niños », ya se colegirá el sentido del refrán que empleó Lope de Vega en *La Dorotea*, acto I, escena VII.

258. Un asno rasca a otro asno.

Refrán que igual a *un barbero afeita a otro*, sirve para expresar, cómo se ayudan los de una misma profesión. También es hermano suyo el conocido *entre sastres no se pagan hechuras*

259. Un asno viejo sabe más que un potro.

Indica que la experiencia vale mucho en la vida. Por algo dice también el pueblo que *el diablo sabe más por viejo que por diablo.*

260. Una vez puesto en el borrico...

Frase incompleta que da a entender que una vez están puestos los hombres en los empeños, los han de seguir aunque sean dificultosos o gravosos a la conveniencia y al sufrimiento. (Véase el número 212.)

261. Uno, dos, tres y mi burro no parece.

Frase con que se moteja a quien anda buscando una cosa y la tiene delante los ojos.

262. Un rey ignorante, es un asno cargado de oro.

Fué creado este proverbio, según Bastús, por Fulco II, llamado el Bueno, Conde de Anjou, quien al dirigirse al entonces rey de Francia, Luis de Ultramar, sabiendo que el monarca se había burlado de él, le escribió esta dura y lacónica carta.

Al Rey de Francia, el Conde de Anjou, Salud : Tened entendido que un rey sin instrucción es un *asno* coronado.

263. Va como los burros, donde le llevan.

Se aplica a las personas — ¡y son muchas las que sufren de pereza intelectual! — que sin criterio propio siguen, aun siendo torcido, el ajeno parecer. (Véase el nº 67.)

264. ¡Vuelta la burra al trigo!

Por ¡otra vez!, Aludiendo a que la burra va cargando y descargando de continuo, durante la recolección, sacos de trigo.

265. Xo, que te estrego, asna coja.

Parecido al siguiente.

266. Yo que te estrego, burra de mi suegro.

Si estregar significa «frotar una cosa sobre otra para dar a una de ellas calor, limpieza o tersura» ya se adivina la ironía del refrán que se aplica a cuantos se resienten cuando se les hace algún bien.

La palabra suegro viene impuesta por la asonancia.

Dícese también : *Yo que te estrego,* etc., que Correas comenta diciendo : «A su mujer, que le va a dar una tunda».

Mas xo — por yo — que te estrego, burra de mi suegro ; mirad con que se vienen los señoritos a hacer burla de las aldeanas. *(Quijote.)*

POST-SCRIPTUM

Compuesta ya esta obrecilla he leído *Platero y yo,* originalísima producción de don Juan Ramón Jiménez, y, lo confieso, ví al través de aquellas páginas tan profunda melancolía, filosofía tan honda, volcada como al descuido en algunos capítulos, que se me entró muy adentro el convencimiento de que Jiménez — a quien no conozco más que para servirle — es un hombre de

bien a carta cabal. ¡Ahí es nada atreverse a defender a los *asnos* cuando no pocos ignorantes se creen superhombres!

Su amistad con *Platero* se halla exenta de todo egoísmo, y el *burro* lo adivina y por ello se le «ha rendido como una adolescente apasionada»; y tanto quiere el animal a su dueño, tan satisfecho se siente con las caricias que recibe, tan completa es su felicidad, que «hasta huye de los *burros* y de los hombres» que suelen ser más falsos, y engañadores, que él.

Cuando un fino potro tordo pega una coz al inofensivo *Platero*, y le rompe una vena de una mano, su amo venda la herida, y para consolar al apesadumbrado animal, le dice: «¿Ves que tú no puedes ir a ninguna parte con los hombres?» Lo mismo, lo mismito que muchos seres humanos que no pueden ir a ciertos sitios con sus semejantes so pena de salir descalabrados a fuerza de coces y mordiscones. Y si no que lo digan las víctimas de la envidia.

Comentando la definición académica de la voz *Asnografía*, exclama el autor con punzante sarcasmo que invita a concentrada meditación: ¡Si al hombre que es bueno debieran decirle *asno!* ¡Si al *asno* que es malo debieran decirle hombre!

¡Cuánta verdad, de esa verdad que araña y cosquillea y entristece el alma, encierran estas dos exclamaciones!

He gozado más leyendo las pulquérrimas páginas de este libro saturado de amarga filosofía, que estudiando ciertos atrevimientos científicos de no pocos autores. Sí, he gozado, porque su rumiada lectura ha afirmado más en mi mente la idea capital de mi libro, esto es, que el *asno* es digno de respeto, de estima y de admiración. Quizás porque sin saberlo el uno del otro hemos laborado en el mismo predio intelectual, mi placer al leer *Platero y yo* ha sido más intenso.

APÉNDICE

NÓMINA DE LOS AUTORES DE QUIENES SE HAN RECOGIDO NOTICIAS O SE CITAN FÁRRAFOS DE SUS OBRAS

Aicardo, J. M. S. J., *Palabras y acepciones castellanas omitidas, etc.*
Alarcón, Juan Ruíz de, *La verdad sospechosa.*
Alcázar, Baltasar del, *Poesías.*
Aldana, Cosme, *Asneida. Poema.*
Alemán, Mateo, *El pícaro Guzmán de Alfarache.*
Álvarez de Toledo, G., *La Burromaquia.*
Archipreste de Hita, *Libro del buen Amor.*
Asnólogo, Aprendiz de, *Apología de los asnos.*
Avellaneda, A. F. de, *Don Quijote.*
Azara, Félix de, *Apuntes para la Historia Natural del Paraguay y R. de la P.*
Azorín, *Al margen de los clásicos.*
Baena, Juan Alfonso, *Poesías* en su *Cancionero.*
Baraibar, Federico, *Vocabulario de las palabras usadas en Alava.*
Barcia, Roque, *Sinónimos castellanos.*
Bastús, doctor D. V. Joaquín, *La sabiduría de las naciones.*
Belmonte, Luis, *Comedias.*
Berceo, Gonzalo de, *Duelo de la Virgen María.*
Bernart, Baldoví, J., *Fábulas,*
Blasco de Garay, *Cartas en refranes.*
Borao, Jerónimo, *Diccionario de voces aragonesas.*
Boscán, Juan, *Obras.*
Buchanan, M. A., *Modern Languages. Notes.*
Calandrelli, M., *Diccionario Filológico comparado.*
Cancionero General.
Cejador, Julio, *Tesoro de la lengua castellana.*
Cervantes, Miguel de, *Obras.*
Comedia de Eufrosina, traducción del portugués. *Orígenes de la novela,* tomo III.
Conde de las Navas, *Avante.*
Correas, Maestro Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales.*
Cortejón, Clemente, *Don Quijote,* comentado por.
Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana.*
Cuveiro Piñol, J., *Diccionario Gallego.*
Diccionaro de Autoridades.
Diccionario de la Real Academia.
Enciclopedia Universal ilustrada.
Espinel, Vicente, *Marcos de Obregón.*

Feijóo, Benito J., *Teatro crítico.*
Fernández, Lucas, *Comedias.*
Fernández Velasco, Juan, *Observaciones en defensa del Príncipe de los poetas castellanos.*
Fuues, Gregorio, *Historia Natural.*
Giner y Aribau, *Obras.*
Gómez, Enrique A., *Vida de D. Gregorio Garduña.*
Góngora, Luis de, *Obras.*
Gracián, Baltasar, *Obras.*
Hartzembusch, J. A., *Fábulas.*
Horozco, Sebastián de, *Cancionero.*
Iriarte, Tomás de, *Fábulas.*
J. L. de M., *Colección de refranes.*
Janin, Julio, *El asno muerto, o la mujer guillotinada.*
Jiménez, Juan Ramón, *Platero y yo.*
Lope de Rueda, *Los engañados.*
Lope de Vega, *Obras.*
López de Ayala, *El alcalde de Zalamea. Refundición.*
Malara, Juan de, *Índice de los refranes castellanos.*
Marqués de Santillana, *Doctrinal de privados.*
Mexía, Pedro, *Coloquios y Diálogos.*
Mey, Sebastián, *Fabulario.*
Mir, P. Juan, *Rebusco de voces castizas.*
Montoro, Antón de, *Poesías.*
Moraleda, Juan, *Refranes.*
Mugica, Pedro de, *Obras.*
Negueruela, Diego de, *Farsa llamada Ardamisa.*
Núñez, Hernán, o Comendador Griego, *Refranes o proverbios en castellano.*
Ocaña, Francisco de, *Canción a la Virgen,*
Pachatantra, Traducción del sánscrito por José Alemany.
Pellicer, Casiano, *Historia del histrionismo español.*
Pérez de Montalván, J., *Los hijos de la Fortuna.*
Pérez de Montoro, *Obras póstumas.*
Pomey, *Panteón místico.*
Príncipe, Miguel A., *Fábulas.*
Quevedo, Francisco de, *Obras.*
Quiñones de Benavente, *Obras.*
Rivadeneira, Pedro de, *Flos Sanctorum.*
Rodríguez Marín, F., *Obras.*
Rojas, Agustín, *Loas en viaje entretenido.*
Rojas, Zorrilla, *Cada qual lo que le toca. Comedia.*
Salvá, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca (de D. Vicente).*
Samaniego, Félix, *Fábulas.*
San Isidoro, *De Origenes.*
Sancho IV el Bravo (?), *Libro de los Castigos e Documentos.*

Saint-Victor, Paul, *Las dos carátulas.*
Sbarbi, J. M., *Refranes.*
Silva, F., *Celestina.*
Suárez de Figueroa, *El pasajero.*
Thebussem, doctor, *Segunda ración de artículos.*
Timoneda, Juan de, *Alivio de caminantes.*
Torres de Villarroel, *Obras.*
Torres Naharro, A., *Obras.*
Ubeda, Francisco de, (?) *La pícara Justina.*
Unamuno, Miguel de, *Artículo en «Caras y Caretas».*
Valbuena, Antonio de, *Fe de erratas del nuevo Diccionario de la Academia.*
Valderrama, citado en la *Enciclopedia Universal Ilustrada,* tomo IV, palabra *Asnedad.*
Valdes, Juan de, *Diálogo de la lengua.*
Velasco, Antonio Abad, *Aleluyas jocosas.*
Villegas, E. M., *Poesías.*
Villena, Enrique de, *Libro del Aojamiento.*

En mi rincón, año de 1921.

LA SOCIOLOGIA RELATIVISTA SPENGLERIANA

CURSO DE SOCIOLOGÍA
DADO EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
DURANTE EL AÑO ACADEMICO DE 1921

POR ERNESTO QUESADA

I

EL LIBRO DE SPENGLER

Señores:

La sociología, como ciencia sintética de los fenómenos sociales, se sirve de todas las disciplinas auxiliares morales, históricas, económicas y políticas. Ahora bien: en el dominio de las ciencias sociales — tanto como en el de las físico-naturales o matemáticas — la evolución de los conocimientos hace que de tiempo en tiempo se produzca una renovación crítica de las hipótesis, de los conceptos y de los criterios. De la historia háse comprobado que casi cada cuarto de siglo modifica sus puntos de vista respecto de determinados aspectos del pasado, sea porque se dispone de nuevos elementos de juicio, sea porque la renovación filosófica de la criteriología impone puntos de vista antes no sospechados: de ahí que sea menester, a las veces, remodelar la exposición y apreciacion de epocas enteras o de grupos de cultura. Todo, pues, se encuentra en perpetuo *in fieri* y en esto, precisamente, radica la esencia misma del progreso: jamás podemos afirmar que una forma dada de conocimiento será la definitiva ni que representa la verdad absoluta, siquiera porque — como el genial creador de la sociología, Com-

te, lo afirmara en su credo positivista — lo único absoluto que existe es que todo es relativo, o sea igualmente porque la paulatina perfeccion de nuestros métodos de investigación nos obliga a esa constante reconstrucción doctrinaria del saber.

Eso explica, entonces, cómo la síntesis de tales disciplinas — es decir, la sociología — tenga que seguir esa misma marcha evolutiva y, utilizando los resultados paulatinamente alcanzados por aquéllas, de nuevas formas a su metodología y el diverso aspecto a sus doctrinas, ya que los fenómenos sociales no son construcciones caprichosas sino símbolos verdaderos de un estado de cultura, en época, lugar y agrupación determinados. El estudio crítico de las doctrinas sociológicas es, por lo tanto, de una importancia capital en una aula de sociología: no tanto la exposición de la teoría pura, que puede sólo representar la personal lucubración filosófica de un pensador en la meditación de su gabinete y con prescindencia de la realidad de la vida, sino en cuanto — aplicada como criterio para exponer los hechos del pasado o del presente — da de los mismos, en su origen y evolución, la explicación razonada más lógica. Por eso, obedeciendo a tal tendencia, en esta cátedra he dedicado cursos enteros al referido estudio crítico de las doctrinas sociológicas, desde el destinado a las teorías presociológicas o sea anteriores a la constitución comtiana de la sociología, el de la de Comte, el relativo a la de Spencer, otro sobre la de Marx y otro sobre la de los sociólogos germanos, principalmente Lamprecht. En otros cursos he preferido examinar la sociología aplicada: como el consagrado al singular experimento sociológico de las misiones jesuíticas; otro sobre la formación social de Australia; otro sobre la sociedad en Estados Unidos; y los relativos a los fenómenos sociales hispanoamericanos, desde la época precolombina, a través de la colonial, hasta la independiente y contemporánea. En el curso del presente año es mi propósito, uniendo la sociología pura a la aplicada, examinar el estado de las sociedades europeas coetáneas, las que forman el grupo que, por antonomasia, ha absorbido para sí el calificativo de civilización y el cual, en realidad, representa sólo la evolución cultural indo-europea occidental de la raza caucásica. Para ello voy a servirme — tomándola como base — de una doctrina novísima,

que acaba de ser expuesta en Alemania por Oswald Spengler, en una obra genial sobre la decadencia de Occidente — *Der Untergang des Abendlandes*, — publicada hace muy poco en Munich, en diciembre de 1917 (1 v. de 616 pág.), pero de la cual se han hecho ya 22 ediciones: es decir, 36.000 ejemplares en un par de años, lo que no deja de ser extraordinario tratandose de una obra sociológica de más de 600 páginas, aún incompleta, pues el tomo II no ha aparecido todavía. El libro lleva como subtítulo el de *Ensayo de una morfología de la historia universal*, y el primer tomo, además, el de *Forma y realidad*. Esa obra — todavía no traducida a los idiomas latinos — ha conmovido profundamente al mundo intelectual y es, actualmente, objeto de vivísimas discusiones y no menos agudísimas críticas: al exponer en el aula universitaria sus teorías y al someterlas al crisol de la crítica de la cátedra, busca el profesor únicamente llamar la atencion de la juventud estudiosa hacia la novísima forma de renovacion del criterio sociológico, a fin de que pueda apreciar el alcance de las geniales observaciones que dicho pensador formula y las cuales, de resultar exactas en todo o parte, evidentemente traen consigo un cambio fundamental en nuestro modo de considerar los fenómenos sociales y su sempiterna evolución. Ese examen crítico, practicado con la máxima independencia, lleva a analizar los argumentos de la nueva doctrina y a someterlos a la piedra de toque de los datos de todas las disciplinas historico-sociales de que podemos hoy disponer: en esto justo será que, tratándose de una cátedra americana, demos preferencia a lo que, en su evolución, presentan de más típico las sociedades pre y postcolombinas y, entre éstas — por razón natural de ser la nuestra una universidad de la America española — a las del grupo social de carácter hispanoamericano. Por otra parte, la misión de una cátedra universitaria no consiste en repetir el contenido de los manuales de la ciencia respectiva, los cuales pueden y deben ser consultados por los estudiantes con mayor provecho a domicilio, sino en exponer el estado actual de su disciplina, incitar a investigar las cuestiones controvertidas, dudosas u obscuras, para que la juventud académica se forme un juicio propio, fruto de su indagación personal: en ese sentido, el presente curso se propone mostrar cuáles son las tendencias novísimas

de la sociología y los fundamentos en que aquéllas se apoyan, a fin de que puedan ser sometidas a un detenido estudio de comprobación, tanto más cuanto que ellas visiblemente responden a la nueva orientación crítica de los conocimientos humanos, que imprime en estos momentos, en todas las disciplinas, la teoría genial de la relatividad, debida a Einstein: por manera que el relativismo es hoy — como lo fué el darwinismo, hace próximamente medio siglo — el criterio filosófico en vías de remodelarlo todo.

Spengler es un sociólogo que examina el pasado y el presente con perfecta ecuanimidad, libre de prejuicios de escuela: contempla y aprecia, sin contentarse sólo con mirar indiferente. Y, al aplicar su criterio al espectáculo examinado, expone perspectivas no sospechadas, problemas no imaginados, independizándose de tal modo de los sistemas y métodos usuales que parece salir del marco de la disciplina técnica de los conocimientos históricos profesionales para convertirse en un vidente que, usando de licencia poética, interpreta los hechos y busca encontrarles su alma: esa alma que no logra circunscribir el escalpelo del anatomista y que sólo el poeta, con su inspiración cuasi extrahumana, es el único que puede adivinar. Tal ha sido, más de una vez, la función privilegiada del genio, que ha visto más allá de lo que las lentes extra aguzadas de su época permitían a la generalidad distinguir, y ha expuesto su adivinación sin poderla quizá todavía comprobar con la demostración palpable de las probanzas documentadas, lo cual más adelante han de realizar los epígonos, sean discípulos entusiastas o adversarios prevenidos. No es extraño, entonces, que la crítica pragmática y profesional de la ciencia establecida mire siempre con desconfianza semejantes adivinaciones, pues el genio puede codearse aparentemente con el charlatanismo mientras sus nuevos criterios, en pugna con los aceptados, no hayan pasado por el tamiz de una minuciosa revisión epistemológica. Y, sin embargo, uno de los más grandes sociólogos contemporáneos, el gran historiador alemán Lamprecht, ha dicho con razón y tranquilidad: « Se pretende constantemente que la sociología no es una ciencia. Es más que eso. Cada nueva formación de conceptos sociológicos destroza la vida de las cosas y brutaliza la rea-

lidad: es una especie de violento procedimiento de conquista intelectual del mundo. Pero así son, en el fondo, todas las ciencias que se sirven de formaciones de conceptos y de hipotesis, las cuales, en última tesis, son simples construcciones fantasticas, disfrazadas con la realidad de su propia esencia. La sociología no pertenece a ese grupo de ciencias. Cierto es que ella también necesita formar sus conceptos para sistematizar y enseñorearse de su inmenso material, solo que, sin limitarse a lo únicamente practico, utiliza la red de aquéllos para ordenar los más salientes y más importantes fenómenos sociales y su interrelacion, entregándose, al apreciar su esencia y forma, a una tarea que parece más bien privilegio de la creación intuitiva de un poeta, pero que se propone lograr una representacion inmediata y verdadera de la realidad: mas que lo que jamás puede alcanzar el pensamiento estrictamente cientifico y técnico.» Se ve, por lo tanto, que la singular proyección de poderosísimo foco eléctrico que, en Spengler, puede explicarse como adivinación de una alma de poeta, debe sin embargo servir de base a un estudio científico, siempre que se practique sin el prejuicio del técnico que sólo admite lo alegado y probado.

No conozco traducción alguna de la obra de Spengler y es posible que pase aún cierto tiempo antes de que se publique una versión a nuestro idioma; tampoco — para un curso de la naturaleza del presente — convendria atenerse al texto exclusivo de aquel sociologo, que debería ciertamente servir de consulta para los estudiantes, pero que, para el profesor, tan sólo tiene que ser el punto de apoyo para exponer su doctrina, apreciándola a través del personalísimo criterio del catedrático, quien puede no siempre coincidir con el autor, sea en la corriente general de sus ideas, sea en los elementos de su demostración. Mi objeto, pues, es exponer criticamente la nueva doctrina, no porque la considere inatacable o expresión de una verdad indiscutible, sino para que el estudiante tome conocimiento de la más reciente teoría sociológica, la examine a su vez, la ahondé la abrace o la rechace o modifique, según el criterio individual de cada uno: la cátedra, en efecto, no debe jamas ser dogmática sino siempre critica, pero aun cuando no se comparta una teoría conviene con todo conocer en qué consiste, pre-

cisamente a fin de estar mejor habilitado para sobre ella opinar.

Por eso considero que — antes de seguir adelante con la exposición de la doctrina spengleriana — es conveniente hacer una indicación a los estudiantes que se propongan consultar el texto original. El libro de Spengler es el primer ensayo de la más nueva de las doctrinas sociológicas: fruto de largos años de meditacion, se apoya en un material enormísimo, pero el autor parece no haber dispuesto del tiempo necesario para ser más corto, pues ni siquiera ha podido esperar a terminar su obra para dar a luz la primera parte. Este hecho, explicable por la mentalidad posterior a la guerra y que no se inclina a contar con el futuro sino que se atiene al clásico *carpe diem*, ha tenido por resultado que el volumen publicado incurra en repeticiones demasiado frecuentes y reparta en diversos lugares las probanzas respecto de un mismo punto, produciendo así una aparente confusión en la generalidad de los lectores. Es menester leer dos y tres veces el libro para darse clara cuenta del mismo; sólo después de familiarizarse con el pensamiento del autor, puede arrojarse al suelo el andamiaje que cubre la fachada del soberbio edificio, y entonces se destacan esplendorosas y severas las grandes líneas del frente, la seductora elegancia de la ornamentación, la hermosura de tal obra de arte. Pero considero necesario hacer esta advertencia para impedir que un lector distraído desfallezca en presencia de esa arquitectura que no siempre luce a prima faz, de ese andamiaje de aspecto tosco a veces, que desanima al que no se imagina lo que encubre. Además, considero un error verdadero del autor el haber hecho circular el primer tomo antes de tener escrito el siguiente, porque no sólo el publicado adolece así de defectos que se habrían evitado con la aparición conjunta, sino que las críticas de que ha sido objeto influirán posiblemente en la preparación del segundo y modificarán en parte el criterio del libro. El estilo de Spengler se presta, además, a una apreciación quizá equivoca: no obstante que éste, en su carrera profesional, se ha formado más bien en un ambiente matemático que filosófico, ha adoptado, sin embargo — sobre todo, en la primera parte de su libro, — ese estilo científico teutón que parece complacerse en una frondosidad que, al producir en el lector un cuasi mareo aparente, suele inducirlo en error en cuanto

al alcance de las argumentaciones. Esto sucede principalmente en las partes dedicadas a cuestiones matemáticas, de ciencias físico-naturales o aun de filosofía; pero, en cambio, cuando se ocupa de bellas artes o de historia su estilo se torna elocuente, fascinador, y arrebata al lector entusiasmándolo aun contra su voluntad. Con todo, en la terminología, por ejemplo, se complace en el visible prurito de formarse una propia, dando a los vocablos un valor más restringido o diferente del que tienen en el habla común, y esto puede igualmente ser causa de una apreciación deficiente. Así, su antitesis fundamental entre naturaleza e historia, considerando a aquella como compuesta de formas realizadas y a ésta, por el contrario, como de formas en realización, puede provocar la objecion de que la primera, como la segunda, evoluciona también en el tiempo modificando sus formas en la sucesiva variación de las especies biologicas. Pero es que el concepto de naturaleza, para Spengler, es tomado en sentido estricto y no lato, como constitución de las formas existentes y que han terminado su evolución, acentuando el concepto de la historia como dominio de sucesos y fenomenos en estado de transformación; de modo que la naturaleza, así entendida, es el conjunto de todo lo existente con forma propia y susceptible, por ende, de ser descripta y sometida a la experimentación de los métodos científicos; siendo así que la sociología, como síntesis de la historia, se ocupa de todos los fenomenos sin forma material definitiva, como instituciones y sucesos, los cuales se elaboran constantemente y van variando en sus modalidades, por lo cual no son susceptibles de ser pesados en la balanza del físico ni de dejar residuos en las retortas del químico. Por eso, cuando Spengler califica a los fenómenos sociales de organismos metafísicos, lo hace para mostrar su diferencia con los organismos físicos y su dependencia exclusiva de la ley de causalidad; para él, lo físico es lo que ha alcanzado ya su forma definitiva, mientras que lo metafísico es lo que está en vías de alcanzarla. Y es conveniente puntualizar este aspecto de su terminología, para evitar el equívoco de la contraposición de los conceptos usuales de físico y metafísico.

Por lo demás, precisamente la formación matematicá de la mentalidad de Spengler — que presenta en esto tan curiosa ana-

logía con Comte — explica la manera aparentemente poco técnica como usa de las analogías entre sucesos o fenómenos de diversas culturas, sin profundizar sus comparaciones, sino, antes bien, produciendo la impresión de cierta aparente superficialidad en sus ejemplos. Tal procedimiento, entendido a la letra, es susceptible de equívoco: sea porque debilite su argumentación, sea porque involuntariamente descalifique a su autor. Pero es que en el primer tomo publicado deliberadamente expone sus puntos de vista globales sin entrar en la demostración puntualizada de sus fundamentos; así que ésta se produzca, será llegado entonces el momento de aquilatar la crítica que hoy le hacen los historiadores académicos. Porque en esto, como en la terminología, es preciso proceder con el deseo manifiesto de apreciar con ecuanimidad las opiniones vertidas; de lo contrario, se corre el peligro de embarcarse en polémicas apoyadas en palabras mal interpretadas, con el resultado de que, tras toneladas de papel, se llegue a la conclusión de que se usan los mismos términos pero dándoles cada uno significado diferente, con lo cual nadie logra entenderse. Eso no quiere decir que todas las apreciaciones de Spengler sean inatacables, pues no sería humano tal infalibilidad; cabe, por lo tanto, disentir con él respecto de su manera de encarar tal o cual cultura, como la clásica greco-romana, por ejemplo, o su omisión de incluir otras imprescindibles, como la incásica precolombina, *et sic de cœteris*. Su misma crítica a los historiadores occidentales, en cuanto prescinden de los pueblos que no pertenecen a su ciclo, es ciertamente exacta en términos generales, pero no excluye las excepciones de ciertos esfuerzos para encarar la historia universal y la sociología con un criterio más amplio y humano: así lo ha hecho Helmolt, y el mismo Lamprecht lo preconizaba en su conocido seminario de la universidad de Leipzig, como he tenido oportunidad de ponerlo de manifiesto en mi libro de 1910 sobre *La enseñanza de la historia en las universidades alemanas*.

Además, debe tenerse presente este hecho singularísimo: el libro de Spengler, que produce actualmente una revolución tan honda en el pensamiento filosófico, es una obra primeriza, pues jamás había publicado aquél antes nada — salvo su tesis doctoral: *Der metaphysische Grundgedanke der Heraklitischen Phi-*

losophie (Halle, 1904) — en forma de libro, panfleto o aun contribución a revistas. Mas todavía: es un autor que aparece cuasi misterioso porque su nombre no se encuentra en diccionario biográfico alguno, y, como se nota en la serie de críticas en pro y en contra, nadie parece saber nada de él. En esta curiosa situación, decidí — por medio de un amigo en Alemania — tratar de obtener directamente datos fehacientes, aduciendo como justificativo que este curso era el primero de carácter universitario que en parte alguna del mundo se propusiera dedicarse a su doctrina. Y bien, tengo por delante una carta original de Spengler — datada en Munich, a 26 de febrero último — en la cual dice «... Comunico a usted para el profesor Quesada, los pocos datos que pueden serle de utilidad. Nacido en 1880 en Blankenburg, en el Harz, estudié en el gimnasio de conocida filiación clásica, de la fundación Franke, en la ciudad de Halle. Cursé en las universidades de Halle, Berlín y Munich, dedicándome a las matemáticas y ciencias naturales, sin interesarme mayormente por las disciplinas filosóficas. De 1908 a 1911 fuí maestro en el nuevo real gimnasio Heinrich-Hertz, en Hamburgo, y organicé allí las colecciones de ciencias naturales. En 1911 renuncié y me trasladé a Munich, donde — repentinamente y con asombro mío — «encontré» mi filosofía. Respecto de mi evolución mental poco tengo que decir, porque hasta entonces la filosofía era precisamente la disciplina que estaba más lejos de mí. En el hecho, las ideas de mi libro se basan principalmente en arte, matemática e historia política, con pocas reflexiones filosóficas puras. Más que esto no sabría qué poder comunicar que tuviera interés. Espero encontrar pronto tiempo para escribir más detalladamente al mismo profesor Quesada.» Tal es la carta; aún no he recibido la que al final anuncia, pero con lo transcrito formarán los oyentes su opinion sobre la modestia con que traza su escueta biografía el pensador más original de este momento en toda Europa.

En los anales del pensamiento humano difícil es que una idea no haya sido alguna vez formulada por alguien, en el mismo o en otro centro de cultura. Someter la doctrina de Spengler a esa crítica al uso, a lo Valbuena o domine palmeta, es estéril: de lo que se trata es de apreciar si la idea emitida sirve o

no como nuevo punto de vista o como criterio distinto de los anteriores y si es o no más satisfactoria. Así, su antítesis entre los conceptos de lo que *es* y de lo que *está siendo* — que es el *leitmotiv* de su argumentación, como se nota en la recordada contraposición de naturaleza e historia — se encuentra evidentemente expresado por Platón : « la apreciación — decía éste — se refiere a lo que está siendo: el conocimiento, a lo que ya es ; de modo que de la misma manera como se relaciona lo que es con lo que está siendo, se ligan entre sí el conocimiento y la apreciación » ; pero Platón no saca otras consecuencias de su indicación, mientras Spengler la convierte en un reflector ultra poderoso para iluminar los ángulos más recónditos de la vida pasada y presente, columbrando en ocasiones la futura. Es verdad que se manifiesta antimonista en cuanto da a cada cultura un valor propio e independiente de las otras culturas, cual si se tratara de formaciones culturales que no tienen vínculo entre sí y forman una especie de palingenismo sociológico, que el filósofo Gumplowicz ya sostuviera de otro punto de vista. Ahora bien, cabe discutir esa opinión y aun, en determinados casos, no participar de ella en forma siquiera dubitativa, pues si bien no es posible establecer relación visible entre ciertos ciclos culturales — los precolombinos americanos, por ejemplo, con los coetáneos o posteriores europeos — en cambio, la compenetración en otros casos parece innegable, como en el de la cultura greco-romana y la europea occidental, cual lo demuestran las disciplinas arqueológicas, filológicas, jurídicas y teológicas, aun cuando tampoco puede negarse que la mentalidad moderna es absolutamente distinta de la antigua.

Toda doctrina nueva, en sociología, forzosamente tiene que pasar por el tamiz de una crítica despiadada, porque las disciplinas auxiliares resisten a una interpretación distinta respecto del material de conocimientos por ellas acumulados y zarandeados. La experiencia ha demostrado que no pocos sociólogos proceden con evidente ligereza al volcar el encasillado de los datos recogidos y clasificados por aquellas disciplinas, corriendo el peligro de presentarlos en forma involuntariamente tendenciosa para apoyar la tesis sostenida, omitiendo todo lo que pudiera contrariarla: cual se le reprochó a Houston Stewart

Chamberlain, en su obra *Los fundamentos del siglo* XIX; de ahí la conveniencia de una crítica severa y sin misericordia. Su mismo relativismo — que si bien es el actual de Einstein, presenta, sin embargo, rasgos de curioso parecido con el de Comte — lleva a Spengler a manejar las conclusiones de las diversas ciencias con bastante desparpajo: pero no se le puede hacer el cargo de que así proceda como reacción metafísica producida por la conflagración mundial contra el materialismo antes reinante, pues su libro estaba escrito antes de la guerra, que deliberadamente parece omitida en sus páginas, e investiga el problema sociológico con absoluta prescindencia de aquella reacción, debida a causas supervinientes y que, con todo, ha venido darle razón en no pocos puntos. La secuela de este curso, al analizar debidamente la doctrina, nos llevará a precisar si, en su modalidad de profecía de vidente, deben aceptarse todas sus conclusiones y si « la decadencia de Occidente » es tan evidente como lo fué en su época « la decadencia romana ».

Debo a mis oyentes una última observación. Mi propósito es tener en cuenta, en mi exposición, la crítica en pro y en contra hasta ahora conocida. De esa crítica — y doy estas indicaciones bibliográficas para que los estudiantes puedan orientarse más rápidamente en lo que se denomina « la literatura de la cuestión » — se han publicado los siguientes trabajos: *a)* fin de 1920, la entrega IX de la revista *Logos*, redactada por un grupo de profesores de la universidad de Tübingen (1 vol. de 305 pág.); *b)* Goetz Briefs, *Untergang des Abendlandes: Christentum und Sozialismus*, que tiene como subtítulo *Una discusión con O. Spengler* (Freiburg i. B. 1921, 1 vol. de 116 pág.); *c)* O. Th. Schulz, *Der Sinn der Antike und Spenglers neue Lehre* (Gotha, 1921, 1 vol. de 40 pág.); *d)* A. Albers, *Der Untergang des Abendlandes und der Christ* (Munich, 1920, 1 vol. de 17 pág.); *e)* H. Scholz, *Zum Untergang des Abendlandes* (Berlin, 1921, 1 vol. de 68 pág.); *f)* Th. L. Haering, *Die Struktur der Weltgeschichte*, con el subtítulo *En forma de una crítica de O. Spengler* (Tübingen, 1921, 1 vol. de 373 pág.); *g)* F. Emmel, *Der Tod des Abendlandes* (Kiel, 1921); *h)* K. Steinacker, *Spenglers Untergang des Abendlandes und die Geschichtswissenschaft* (Wolfenbüttel, 1921, 1 vol. de 31 pág.); *i)* C. Stange, *Der Untergang des Abendlandes* (Gütersloh,

1921, 1 vol. de 35 pág.); *j)* Zöesis, *Die Gesetze der Welt*, con el subtítulo: *Spengler y Einstein en una nueva luz; k)* Grützmacher, *Spengler und Christentum; l)* O. Neurath, *Anti Spengler* (Munich, 1921); *m)* Troeltsch, *Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus* (Berlin, 1919); *n)* L. Nelson, *Spuk*, con el subtítulo: *Lo irrefragable de Spengler* (Munich, 1921); *Paidoerma* (Munich, 1921). Toda esa crítica es esencialmente universitaria: así, en *Logos* colaboran los profesores Joël, Schwartz, Spiegelberg, Curtius, Frank, Mezger y Becking: además, Goetz Briefs es profesor universitario en Freiburg, Schutz lo es en Leipzig y su escrito es una disertación académica en el aula de la universidad: octubre 30 de 1920: Scholtz es profesor en Kiel, Haering lo es en Tübingen, etc. El profesorado universitario parece incomodado ante un autor *extra universitatis*, pero, según mis informes, casi no hay docente que no dedique a la obra spengleriana su conferencia de apertura o clausura de curso; el mundo académico está perturbado: así, en la universidad de Bonn, sólo el finado Wygodzinski era favorable a Spengler, pero se manifiestan contrarios Smend, Verwegen y Clemen; los teologos, sobre todo, están irritados: casi únicamente los sabios o eruditos que no son profesores se manifiestan de acuerdo, como el astrónomo berlinés Bürgel; en la universidad de Königsberg el profesor K. Knopp ha dado dos conferencias favorables, repetidas en el Goethebund y seguidas de un artículo en el *Ostpreussische Zeitung*; en la de Munich se dan con frecuencia conferencias aisladas y en una de ellas el profesor Müller se declaró partidario de la sociología spengleriana. Puede afirmarse que el libro de Spengler poco a poco va venciendo en el terreno de la crítica científica: se repite así lo sucedido hace algunos años con Lamprecht y su doctrina sociólogica, como lo expuse en mi recordado libro de 1910. No conozco curso alguno sobre Spengler: sólo en la universidad de Bonn anunció uno Litt sobre *la autocrítica de Rousseau a Spengler*, pero no llegó a darlo. Además de la referida crítica, algunos diarios alemanes han publicado artículos importantes: así el *Berliner Tageblatt*, uno del doctor Leusch, y otro del profesor W. Wien, de Würzburgo; en la *Vossische Zeitung* se registra otro de Fürst sobre *Cultura y civilización*, y una crítica de la opi-

nión del estadista Benedetto Croce sobre Spengler; en la revista *Reclam's Universum* aparecieron varios, entre ellos dos del astrónomo Bürgel; en la revista *Die Neue Rundschau*, otro de P. Leusch; en la revista *Süddeutsche Monatshefte*, otro de W. Wien; en los *Neue Jahrbücher* (de Ilberg), otro de H. Nachod; en el semanario *Die Hilfe*, uno de Hedwig Heinze; en el *Hochland*, otro de Rosenstock; en la *Historische Zeitschrift*, otro de Troeltsch; en la revista *Kunst und Künstler*, otro de Grautoff sobre *Spengler y el arte*. En cuanto a la prensa de otros países, solo debo mencionar el recordado artículo del filósofo Croce, en el *Giornale d'Italia*.

Además de ese material bibliográfico, relativo al libro mismo de Spengler, debe leerse el publicado posteriormente por éste: *Preussentum und Sozialismus* (Munich, 1920, 1 vol. de 99 pág.), pues, si bien es más de política del día que de doctrina sociológica, es aplicación de ésta; y el prólogo que puso a los *Gesänge* de E. Droem (Munich, 1920). Por último, ha contestado por vez primera a sus críticos en un artículo de la revista *Preussische Jahrbrücher*, en el cual refuta el cargo de pesimismo y alude a la influencia que, en la orientación de sus ideas filosóficas, tuvo el incidente de Agadir en 1911, y el sentido de su criterio de relativismo.

Como la teoría relativista de Spengler, por más que no mencione especialmente al físico Einstein, es una aplicación de la de éste, conviene tener presente — como bibliografía para el relativismo — las siguientes publicaciones: *a)* A. Einstein, *Ueber die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie* (Brunswick, 1920), exposición directa del sabio, aparecida en la colección Vieweg; *b)* M. Schlick, *Raum und Zeit in der gegenwärtigen Physik* (Berlín, 1920), que es una introducción al conocimiento de la teoría de la relatividad y de la gravitación; *c)* R. Lämmel, *Wege zur Relativitätstheorie* (Stuttgart, 1921), exposición popular aparecida en la colección Kosmos. Está aún fresco, por otra parte, el recuerdo de la conferencia que, en nuestra universidad, le dedicó el año pasado el profesor español Blas Cabrera. En la doctrina spengleriana el relativismo no es comtiano sino einsteiniano, el cual transforma todos los conocimientos humanos con su comprobación de que la dirección en el espacio es

relativa, que la caída de los cuerpos no es vertical sino curva de parábola, que el tiempo no es absoluto : todo lo cual explica fenómenos ópticos y electromagnéticos hasta hoy inexplicables, pero cambia fundamentalmente las bases de la filosofía y el criterio de la lógica. El de Spengler, sin embargo, es un relativismo ético en la manera de concebir las manifestaciones culturales.

Por último, el profesor se esforzará, durante su exposición crítica de la doctrina spengleriana, de tener en cuenta las observaciones admirables — y que coinciden con las de Spengler — de la notable obra de Hermann Keyserling, *Das Reisetagebuch eines Philosophen* (Darmstadt, 1920, 2 vol. de 886 pág.), que es un viaje al rededor del mundo, en el cual estudia *in situ* las culturas hindu, china, nipona y yankee, con reflexiones realmente hondisímas y las cuales para mí tienen interés extraordinario por haber personalmente recorrido el mismo itinerario en 1913, como lo expuse en mi libro *Una vuelta al mundo*. Prescindiré, con todo, de la acción actual de Keyserling y su «academia de filósofos» en Darmstadt, donde en estos momentos lo visita el famoso hindu Rabindranath Tagore; tampoco me ocuparé del libro de aquél: *Was not'tut, was ich will*, porque se refiere a su posición filosófica en la síntesis de espíritu y alma. Pero su libro de viaje ha producido evidentemente una sensación extraordinaria en Alemania, pues, de un punto de vista puramente filosófico, llega a conclusiones análogas casi a las de Spengler, habiéndose publicado simultáneamente ambos libros : tanto llamó la atención que, en la universidad de Leipzig, acaba de dedicarle un curso especial el profesor Bergmann. Por eso me ha parecido interesante contraponer ambas obras.

Pero, para estudiantes hispanoamericanos, lo más interesante en el estudio de la nueva doctrina sociólogica es que podran colaborar activamente en ella, llenando el vacío relativo a las culturas pre y postcolombinas, en lo cual el libro de Spengler es absolutamente deficiente : y de las cuales he tratado en mi libro de 1917, *El desenvolvimiento social hispanoamericano : el período precolombino*. Recibo, a este respecto, una carta de Munich refiriéndome una entrevista con Spengler, motivada por la noticia dada en el diario *Münchener Nachrichten* del anuncio del

presente curso : « Spengler se interesa vivamente por todo lo referente a las culturas americanas y le ruega le envíe la bibliografía de la cuestión, pero sólo en alemán, inglés o francés, pues no posee otro idioma ; encuentra deficiente todo lo que conoce en la literatura germánica, pues ni la parte que a ella dedica la obra de Helmolt le satisface y considera que todo parece ser de segunda mano. Le atrae especialmente la cultura maya y la incásica : de la primera utiliza en el tomo II — que está corregido casi íntegramente y anunciado para salir este año, antes de navidad — todo lo que ha podido. Sólo conoce por referencias las excavaciones que han practicado diversas expediciones universitarias estadunienses, pero no los resultados científicos. Tiene el concepto — pero desea comprobarlo con datos fehacientes — de que las culturas azteca, maya e incásica, presentan análoga fenomenología que la clásica grecoromana : en cuanto a la maya quiché, sus grandes ciudades en Yucatán, con sus 3 a 400.000 habitantes, sepultadas hoy bajo el *humus* de las florestas centroamericanas, muestran su extraordinario desarrollo artístico, con un realismo análogo al de la plástica griega del último estadio : la civilización azteca absorbió esa cultura maya, estableciendo rutas comerciales y militares... Pero, tanto para apreciar la cultura azteca como la incásica, carece de suficientes elementos de estudio y le interesa vivamente que usted le transmita cuanto pueda servirle a su objeto. » Ven, pues, los estudiantes que siguen este curso cómo se les ofrece la oportunidad de someter la nueva doctrina sociológica a la piedra de toque de las culturas precolombinas, que pueden tener una importancia singular para confirmar, refutar o modificar, las conclusiones del libro de Spengler.

Por lo demás, una vez terminada la exposición de la doctrina spengleriana, destinaré las conferencias finales a puntualizar las conclusiones de la crítica y las de la obra de Keyserling, para dejar así mejor redondeada la teoría de Spengler. Ésta, con todo, debería ser complementada en un curso posterior cuando aparezca el volumen II, que tratará de las perspectivas de historia universal; y teniendo en cuenta la crítica que sigue apareciendo.

II

LA ORIENTACIÓN DE LA DOCTRINA

Expuesto el plan del curso, y siempre con la norma de dar a los estudiantes los suficientes elementos de juicio para que consulten con fruto la obra misma de Spengler, comenzaré hoy a exponer las bases de su doctrina, en sus rasgos más generales.

El título del libro — *La decadencia de Occidente* — ha inducido en error a no pocos al imaginar que es pesimista y desalentador. Hay en esto un equívoco que conviene despejar. Por la carta leída en la clase anterior se ve que recién después de 1911 comenzó Spengler a ocuparse del asunto, habiendo terminado la redacción del libro en 1916, en plena guerra, pero sólo se resolvió a publicarlo a fines del año de 1917, sin modificar la redacción. Las diversas ediciones posteriores, después de la terminación de la guerra, deliberadamente han conservado la redacción de 1917: es decir, no ha sido en manera alguna influenciado por la derrota de su patria, ni lo ha inspirado la amargura del desastre; su doctrina es independiente de los sucesos coetáneos.

Ahora bien: la reciente conflagración mundial, cuyas consecuencias aún no es posible circunscribir, ha sido de tal magnitud y de tan estupendas proyecciones, únicas en la historia, que ha conmovido todas las instituciones sociales existentes y ha sacudido de manera tal los cimientos de las sociedades que, sin que ello implique pecar de exagerado, nadie posiblemente duda de que, al normalizarse esta intensa crisis, los fenómenos sociales de todo orden — políticos, económicos, de familia, educación, etc. — tendrán que orientarse de modo distinto de lo que estuvieron hasta el momento del conflicto. La sola transformación del criterio individualista de la civilización anterior a la guerra, que retrocede visiblemente ante el criterio colectivista de la actualidad, muestra cuán hondo será el abismo que separará a la organizacion social futura, de la pasada. Más aún: todas las formas sociales, que no son sino símbolos de una cultura dada, tendrán que cambiar para responder a un tipo diferente cultural.

Spengler va más allá todavía: considera que se ha llegado a una encrucijada de la historia, análoga a la que tuvo lugar cuando la invasión de los bárbaros, que trajo consigo la decadencia de la cultura de Roma, llevó a la formación del tipo nuevo social de la actual civilización europea, a través de su evolución de la edad media y de los llamados tiempos modernos y contemporáneos. Lo curioso es que su libro se encontraba concebido antes de la última guerra, y que ésta solo ha venido a comprobar, con la brutalidad horrenda de los hechos, que también una mezcla inaudita de razas en los distintos campos de batalla ha puesto en contacto a los pueblos que se llamaban a sí mismos civilizados y a los que no consideraba tales, pues han luchado en las filas no sólo todas las variedades sociales de las razas europeas — germanas, latinas, anglosajonas, eslavas, magyares, turcas, etc. — sino negros, hindúes, árabes, moros, senegaleses, levantinos, siameses, japoneses, australianos, americanos, gentes de todas las razas y de todas las pigmentaciones, de todas las formas sociales imaginables y de todas las orientaciones culturales existentes: es decir, ha sido una moderna «invasión de los bárbaros», que se ha inoculado en el tronco de la civilización occidental y dará origen a una singular mestización bastarda de razas, cual se injertó en el de la civilización romana, mezclándose con la misma, la avalancha de los godos, visigodos, longobardos, y demás oleadas humanas de su época. La decadencia de la civilización romana comenzó entonces, y si bien su agonía duró un par de siglos hasta transfundir a la nueva mezcla de razas los ideales y la cultura helena antigua, que tomó la nueva forma de la civilización europea, no por eso esa gran crisis sociológica marcó menos un histórico deslinde que cambia la orientación mundial; así, en la última y reciente crisis, se ha llegado a la nueva y fatal encrucijada, que señala un rumbo distinto a la cultura actual, ya visiblemente convertida en civilización, sin que pueda aún preverse qué características tendrá la cultura nueva, si bien lo indudable es que nos encontramos en presencia de la decadencia visible de una civilización. Es este, entonces, un momento histórico interesantísimo; y si bien la vida humana, tan limitada, no nos dejara ver las formas nuevas una vez normalizadas, permítome creer que, dadas las modalidades

de la existencia actual, no será tan largo el periodo de transición como el que requirió la civilización romana para pasar a la cultura occidental, y que los pocos siglos de entonces posiblemente se reducirán a la mitad o a menos: pero siempre sobrepasarán a la duracion de la vida de un hombre. No importa: quizá alguno de los jóvenes que me escuchan logre alcanzar a vislumbrar esa época: en el peor de los casos, no me cabe duda de que la generación siguiente con certidumbre la presentirá, de modo que siempre será deber nuestro el tratar de despejar el horizonte y precisar la orientación de la evolución sociológica, buscando contribuir a encarrilar sus nuevas formas.

He hablado hasta ahora de civilización occidental europea y no tan sólo caucásica, porque entiendo que América será llamada a constituir el molde de las nuevas sociedades, que se irán formando como resultado de la transición y evolución de las actuales europeas: la civilización marcha invariablemente de este a oeste, pues de China pasa a Babilonia, de ahí a Egipto, de ahí a Grecia y Roma, de ésta a Europa occidental, y ahora de Europa lógicamente pasará a América, y más adelante, posiblemente, volverá a repetirse el anillo de los *corsi e ricorsi* de Vico. Spengler, sin embargo, pretende que la futura cultura será eslava y, por lo tanto, vendrá de las estepas rusas... Basta a nuestro estudio, por el momento, colocarnos en la encrucijada de la historia a que nos ha llevado la reciente guerra mundial, y apreciar la evolución social de una a otra civilización, sirviéndonos de la antorcha genial que nos ofrece el sociólogo.

Las disciplinas históricas hasta ahora han representado al pasado y presente en su aspecto de forma realizada: batallas, tratados, acontecimientos, instituciones, etc., estudiando a éstas con el método científico empleado en las demás ramas de los conocimientos; es decir, precisando sus caracteres, analizando sus causas y efectos, procediendo automáticamente, cual si se extendiera el hecho mismo sobre la mesa de anfiteatro. Con tal procedimiento se buscaba, ayudado con la documentación más copiosa y auténtica, describir el aspecto externo e interno, desmontando mecánicamente cada una de las piezas de la complicada maquinaria de relojería del caso examinado, para mostrar como funcionaba. Las instituciones sociales eran, de acuerdo

con semejante procedimiento, escrutadas en su aspecto estatico, es decir, cada fenómeno en sí, con sus partes componentes, descritas con minuciosa exactitud: así, se estudiaba la política, la educación, la industria, el comercio, las diversas actividades en sociedad, tratando de que no quedara rincon sin mostrarlo a la vista ni detalle que no se examinara honrada y pacientemente. Se trataba, en la última época sobre todo, de aplicar siempre los métodos de experimentación de las ciencias físico-naturales o exactas, para que la pintura de los fenomenos sociales tuviera la precisión de la descripción técnica del botánico y facilitara así la inatacable clasificación sistemática del hecho o institución estudiados, y su ubicación dentro del inmenso cuadro sinoptico de la historia. La sociología, entonces, para sintetizar su apreciación de la fenomenología social, de sus instituciones, de sus actividades, de sus diversas y proteiformes modalidades, tenia que servirse de esos datos, que la historia, la economía política, la geografía, la etnografía, el derecho, etc., le ofrecían y, utilizando complementariamente los diversos aspectos de tantas disciplinas, obtenía un conjunto armónico de cada fenómeno social, bien descripto, exactamente detallado, considerado en todos sus aspectos, explicando su formación y su funcionamiento con una precisión a las veces tan admirable que se diría un químico o un físico realizando un experimento en su laboratorio y mostrando materialmente la relación de causa a efecto. Se buscaba así eliminar en lo posible todo elemento de error, y proceder tecnicamente en el dominio de las disciplinas sociales como en las ciencias exactas o físico naturales, reduciendo los fenomenos de sociedad y sus *imponderabilia* a la misma condición que todos los demás fenomenos de la naturaleza, ninguno de los cuales escapa a la aplicación del método científico descriptivo, ni se substrae a sus clasificaciones sistemáticas o se muestra rebelde a sus experimentos de laboratorio. La diferencia entre las disciplinas exactas o físico-naturales y las sociales o morales viene así a desaparecer, en principio a lo menos, en el terreno de la metodología; y si era menester, de tiempo en tiempo, en un grupo de conocimientos como en otros, someter a nuevo examen los hechos y fenómenos ya estudiados y clasificados, modificando a las veces su descripcion o su explicacion, era ello uni

camente debido al progreso mismo que, acumulando elementos de género desconocido o mal apreciados antes, venía a suministrar datos nuevos para perfeccionar el árbol genealógico del saber. El objeto de la ciencia era, con todo, siempre el mismo: describir y clasificar con la máxima precisión cada hecho y cada fenómeno, cual si el universo entero fuera un colosal museo, en que todo se encuentre en el lugar debido.

Spengler, habituado al manejo de ese método y de ese procedimiento, considero que semejante especialización técnica de los conocimientos llevaba al examen cuasi perfecto del hecho o del fenomeno precisamente como objeto de museo, es decir, como cosa en sí y no en su calidad de parte componente de la vida universal, del cosmos eterno, en transformación constante y en el cual cada instante presenta aspecto quizá distinto del momento anterior o posterior. Su espíritu entonces alzó los ojos, antes virtualmente absorbidos por el microscopio o el telescopio, y se puso a contemplar mentalmente la vida misma, en su aspecto multiforme de camaleón eterno, en el pasado y en el presente. Los detalles precisos del contorno de cada hecho o fenómeno comenzaron a interesarle menos y principió a darse cuenta de que ese hecho y ese fenómeno no tenían existencia *per se*, aislados de lo demás, sino que constituían una manifestación determinada, producida por un conjunto de circunstancias, de modo que venían a ser el símbolo de un estado de cultura, entendiendo por ésta la de un instante dado pero en perpetua transformacion. Los fenómenos sociales, las instituciones, dejaban así de ser hechos independientes, cual se les había considerado hasta entonces, — familia, escuela, gobierno, industria, comercio, milicia, iglesia, etc. — y se convertían en la expresión simbolica de la cultura misma: es decir, que variaban constantemente con las modalidades culturales de su época, lugar y agrupación. Los fenómenos sociales así considerados eran funciones del organismo de cada cultura; y cada época, cada lugar, cada agrupación humana, tenía su cultura propia, que se manifestaba por funciones dadas: cada fenómeno social venía por lo tanto a ser simplemente el símbolo de ese estado de cultura. La mirada sociologica, dentro del procedimiento spengleriano, abarcaba así al universo entero y, pres-

cindiendo de los laboratorios de las disciplinas técnicas, comparaba esos símbolos de cultura en el tiempo y en el espacio, encontrando que sus analogías demostraban estados culturales semejantes, con mentalidad y criterios parecidos, dentro de la relatividad general de las cosas. Los sucesos, las instituciones, las manifestaciones todas de la vida, se convertían de ese modo en meros símbolos de estados de cultura; y su mirada de vidente, cual la pitonisa griega o el profeta hebreo o el sanyasi brahmínico, encontraba así, dentro del cuadro inconmensurable de la existencia universal, un criterio sociológico supremo para apreciar cada estado de cultura con arreglo al símbolo de sus fenómenos sociales y precisar la evolución de cada cultura con las transformaciones de sus símbolos: es decir, precisamente la vida misma en su sempiterno *devenir*.

En la naturaleza no hay sino formas existentes, mientras que en la historia únicamente se observan formas en evolución. El concepto básico de la relatividad de cada fenomeno social como símbolo de cultura, dentro de su función en el organismo de la sociedad, obliga por ello a examinar las instituciones en plena vida, en modificación constante, en su modalidad evolutiva y en relación con las demás fases de la actividad humana. La disciplina de la historia las estudia como piezas de museo; la sociología, como expresión de la vida misma, como símbolo sintético del grado de cultura a que la respectiva agrupación humana ha llegado en época y lugar determinados. Por eso el mismo Spengler ha dicho: «proceder en sociología con estricto método científico es, en el fondo, algo contradictorio, porque toda historia pragmática, por detenida que sea, es siempre una transacción: la naturaleza debe ser estudiada científicamente, pero sobre sociología debe adivinarse»; con lo cual cual expresa que, en materia sociologica, tiene mayor importancia la mirada de águila del vidente que la disección detallista de un bisturí de cirujano.

Porque en la humanidad cada agrupacion social — la china, la hindú, la egipcia, la greco-romana, la maya quiché, la azteca, la incásica, etc. — constituye un colosal organismo metafísico, sometido, como todos los organismos, a la ley suprema del nacimiento, vida y muerte, de modo que sus manifestaciones de

raza, lengua, época, batallas e ideas, estatuas y dioses, arte y ciencias, derecho y economía, filosofía, etc., simbolizan el estado de cultura que ha alcanzado. Para apreciar esos simbolismos menester es no examinarlos aisladamente sino en función de relación, vale decir, comparándolos con análogos símbolos en otras agrupaciones y en otros estados de cultura: se observa entonces que, en la historia de la humanidad, cuando los símbolos son análogos lo son igualmente sus estados de cultura y la marcha evolutiva de éstos. De ahí el preconcepto vichiano de los *corsi e ricorsi*, es decir, de la reproduccion eterna de los ciclos, si bien cada uno con su modalidad propia, pero con el constante crecimiento de las agrupaciones sociales, su desenvolvimiento característico y su decadencia y desaparición, para dar lugar a nuevos crecimientos, desenvolvimientos y decadencias de nuevas agrupaciones. La acción social de Napoleón es símbolo de un estado de cultura cuya analogía con el grupo cultural bajo Alejandro, el romano bajo César, o el medioeval bajo Carlomagno, salta a la vista; el brillo de Florencia es análogo al florecimiento de Atenas, como la influencia budhista es parecida a la cristiana, y el ebionismo de los primeros siglos después de Cristo recuerda el marxismo del movimiento socialista contemporáneo, cuál los grandes ricachos de la Roma cesárea se parecen como gota de agua a los multimillonarios estadunienses; Petrarca viene a ser símbolo análogo al de Cicerón, Cecil Rhodes ha sido comparado al emperador Adriano, como el sueco Carlos XII recuerda el empuje de Alejandro, y nuestro Rosas repite el símbolo cultural de Luis XI. Estas analogías podrían multiplicarse *ad infinitum*, pero muestran como determinados fenómenos — sean religiosos, políticos, económicos, etc. — son realmente símbolos que se repiten y que prueban como las culturas respectivas que cada uno de aquéllos representa siguen una evolución análoga en el ciclo de su nacimiento, desenvolvimiento, y fallecimiento: es decir, la estructura orgánica de su agrupación social. La morfología de la sociedad es el extremo opuesto de la morfología de la naturaleza: no se propone aquélla mostrar el cuadro de todo lo existente, como esta última, sino el de la vida misma en su constante cambio. El mundo como historia es el polo opuesto del mundo

como naturaleza: éste es mecánico: aquél, orgánico; en el último, únicamente hay formas; en el otro, sólo símbolos; en uno, la realidad que *es*: mientras en el otro, la posibilidad que evoluciona; en aquél, las cantidades son aritméticas o geométricas; siendo así que, en éste, son funcionales o cronológicas. De ahí que la sociología anterior, enfeudada al criterio pragmatico de las disciplinas históricas, considerara el *como* y el *cuanto* en los fenómenos sociales, pero dejando de lado el *cuando*, mientras que la sociología spengleriana se preocupa ante todo del cuando y sólo secundariamente del como y del cuanto: los fenómenos sociales, para las doctrinas sociológicas anteriores, interesaban en cuanto eran tales, mientras que, para la novísima doctrina, sólo interesan en lo que significan e indican. Son las analogías morfológicas lo más importante: el significado simbolico, por ejemplo, del pensamiento matemático en los griegos, árabes, hindús y europeos; el sentido de sus artes de ornamentación, de sus formas primitivas arquitectónicas, metafísicas, dramáticas, líricas; la selección y orientación de sus bellas artes, las peculiaridades de su técnica. La interdependencia de los símbolos en los fenómenos sociales es sorprendente: así, entre el principio dinástico de la época de Luis XIV y el cálculo diferencial, entre la forma antigua de la *polis* y la geometría euclideana, entre la perspectiva de la pintura europea y el dominio del espacio con ferrocarriles y telefonos o telegrafía sin hilos, entre la música contrapuntista y los sistemas de crédito y organización económica contemporánea, etc. Todo fenómeno social, institución o simple manifestación material, simboliza el estado respectivo de cultura: así, la organización administrativa egipcia, el sistema monetario antiguo, la geometria analítica, el cheque bancario, el canal de Suez, la imprenta china, el ejército prusiano, la vialidad romana, etc. La sociologia, hasta ahora, se ha preocupado más de la relación de causa a efecto, o sea la lógica del espacio: mientras que, de hoy en adelante, deberá interesarse más por la necesidad orgánica del *devenir*, es decir, la lógica del tiempo. El concepto de la evolucion del devenir implica, como criterio sociológico supremo, una remodelacion completa de todas nuestras anteriores conclusiones: las ciencias, hasta ahora, se han contentado con estudiar lo que es y

ha alcanzado ya su forma definitiva; la sociología se propone ahora ocuparse de lo que está siendo y no ha logrado todavía esa forma. Porque las cosas sólo existen, en el concepto humano, con relación al sujeto que observa el objeto: así, el europeo considera a la historia de un punto de vista que no tuvo el africano, el asiático o el americano precolombino; el heleno la encaraba como descripción del presente, y lo pasado era convertido en leyenda o mito: el europeo obedece a la perspectiva, el antiguo prescinde de ella: la cronología no existe para él; la cultura europea registra todos los recuerdos del pasado, la greco-romana deliberadamente los olvida: para el antiguo sólo el presente tiene valor; el historiador romano no se preocupa de la estructura periódica sino que describe formas que polarizan las épocas, mientras el europeo sólo comprende el organismo cronológico que se desenvuelve en el tiempo; el antiguo — griego o romano — sólo se concibe como hombre que ya es y no necesita modificarse, siendo así que el europeo siempre se considera como hombre que está siendo y se halla en trance de transformación.

Por eso, en la cultura de la antigüedad clásica, la historia del pasado es sólo un conjunto de leyendas, cuyo carácter mítico es típico. En la cultura hindú, el caso es más saliente: el budhismo prescinde del *cuando* y de la cronología, de modo que el pasado es siempre anónimo e impreciso. En la cultura egipcia, por el contrario, la sociedad no olvida nada, conserva las momias de los que fueron, registra las fechas de sus actos, recuerda las peculiaridades de su vida: todo es histórico en la mentalidad social del Nilo, preocupándose de obviar a todo, desde el asegurar la inmortalidad a sus templos, palacios y tumbas, con construcciones de granito y basalto, hasta la de organizar admirablemente la irrigación, que es el nervio de vida de esa sociedad. El carácter simbólico de los fenómenos sociales es tan evidente que, cabalmente en la institución de la inhumación, típico es el símbolo de cada cultura: la egipcia, en la conservación de los cuerpos con sus momias embalsamadas; la hindú, en la cremación constante de los mismos, para no dejar rastros del pasado. Por eso conocemos todas las fechas de la historia egipcia, ignoramos gran parte de las hele-

noromanas, y en absoluto las de la India: cuando no se conserva el registro cronológico del pasado, los recuerdos se convierten en leyendas y éstas en mitos, que se transmiten sin variación: los mitos griegos, por ejemplo, de Homero a Séneca no presentan cambios, como se observa en Clitemnestra, en Heracles, etc.; mientras que los nórdicos sufren variaciones en épocas y lugares diferentes, cual se nota en Parcival, en Tristan, etc. De ahí que en la cultura griega todo sea el presente, lo que se ve en un momento dado, lo que sucede ante nuestra vista; mientras que en la cultura occidental todo se elabora y transforma en el correr del tiempo: los personajes, las cosas, los sucesos: el clásico antiguo no se analiza a sí mismo para mostrar el desarrollo de sus ideas, como sucede en Platón, quien se contenta con formularlas: siendo así que el occidental, así que comienza a manifestarse, se distingue por ese análisis genético, que inicia Dante: el antigno no conserva, y las obras de arte que en sus ciudades mutilan o arrojan los persas no le interesan: el occidental se esfuerza por coleccionar todo lo del pasado, por salvarlo, por reconstruirlo. La civilización egipcia tiene el culto del pasado, como lo tiene la occidental, pero ni la hindú ni la greco-romana presentan símbolos análogos. La cultura clásica concibe a las matemáticas como cantidades de cosas que son, con prescindencia del tiempo: la cultura occidental, por el contrario, las encara en lo que pueden ser, como funciones: por eso la geometría enclideana, de las tres dimensiones, es símbolo de la cultura helénica: como la de Gauss, de las cuatro dimensiones, lo es a su vez de la occidental. Las matemáticas antiguas son estáticas: las modernas, dinámicas; la geometría analítica y el cálculo diferencial no habrían podido ser comprendidos por la mentalidad clásica. La cultura greco-romana no conoce el reloj y no mide los fenómenos físicos: la occidental jamás prescinde del cronómetro y anota las fracciones infinitesimales de tiempo. Ni la cultura hindú ni la greco romana se preocupan del mundo en sus transformaciones de forma y modo, mientras que la occidental — la europea, en el período del año 1000 al 2000 — solo concibe la historia universal como el contenido de su conciencia cosmica. Cada cultura encara el pasado — la historia — con arreglo a su pro

pia mentalidad: para la antigüedad clásica, el pasado es leyenda; para el criterio occidental, es cronología, y una cronología curiosamente rectilínea, que va de la antigüedad a la edad media y de ésta a la época moderna; más aún: cada cultura se considera *la* cultura por excelencia y prescinde de las demás; así, la clásica llamaba «bárbaros» a los que no eran sus súbditos: la occidental, apenas se digna ocuparse de los no caucásicos en tanto cuanto tienen relación con éstos, pero no le interesa mayormente su pasado ni aun casi su presente. Hegel decía: ¡hay que ignorar a los pueblos que no entran en el ciclo de la historia!

Esto sólo demuestra cómo los fenómenos sociales no pueden ser examinados monográficamente aislados, sino como expresión simbólica de un estado de cultura, armonizándolos entre sí y comparándolos con los análogos de otras culturas, sean idénticos o antitéticos o simplemente diferentes. Al comparar las instituciones que simbolizan diferentes culturas es preciso, por lo tanto, tener presente esa condición condicionante de éstas, pues cada cultura las concibe a su manera y la misma denominación verbal viene así a responder a idea absolutamente distinta: basta examinar, por ejemplo, lo que el fenómeno social de la familia representa en diversas culturas, para convencerse de que la misma denominación encubre instituciones completamente diferentes y a las veces antitéticas. Es menester, por lo tanto, que las disciplinas históricas ensanchen la evidente estrechez de su criterio actual, que las hace sólo considerar al pasado y presente del grupo indoeuropeo como centro, y lo demás, como satélite, para indagar con igual amplitud la cultura de cada agrupación y mostrar cómo sus instituciones sociales se han modelado con arreglo a época y lugar. La sociología, entonces, encarando a cada fenómeno social como símbolo de la cultura de su época, podrá mostrar cuál es su esencia, cómo ha evolucionado y cuándo se desenvuelve. Ciertamente un sociólogo chino, por ejemplo, que disponga sólo del material que sus historiadores le proporcionen, considerará los fenómenos sociales de un punto de vista distinto del de un sociólogo occidental, pues en la historia china posiblemente las cruzadas, el renacimiento, César, Napoleón o Federico el grande, represen-

tan sucesos o épocas apenas indicadas o simplemente omitidas. La sociología, como tal, debe buscar apreciar los fenómenos sociales con prescindencia de la limitación del horizonte de cada grupo cultural, puesto que el objeto de nuestra ciencia es precisamente darnos cuenta de cómo la humanidad vive — o ha vivido — en sociedad, según el momento y el lugar: las instituciones sociales toman así un relieve extraordinario, son como picos salientes en largas cadenas montañosas, constituyendo el símbolo de cada estado cultural, sin que pueda pretenderse que unos son superiores a los otros ni que el progreso, de acuerdo con la fórmula condorcetiana, sea la infinita línea helicoidal que caracteriza a la cultura occidental, pero que no es la que responde a la cultura nipona, ni a la china, ni a la babilónica, ni a la egipcia, ni a la misma árabe, sin mencionar a la azteca, maya, chimu o incásica. En una palabra, en lugar de proceder la sociología con criterio ptolomeico debe hacerlo con el copérnico; no partir del sociólogo, en un momento dado, como centro del universo y hacer que éste gire a su derredor y tenga sólo como existencia la que su perspectiva le asigne: sino considerar que la cultura a que aquél pertenece es uno de los planetas del universo de culturas que se desenvuelven en el tiempo, naciendo, desarrollandose y desapareciendo, pero que quedan en el firmamento de la historia como estrellas de diversa magnitud y de las cuales no es dable prescindir. Nuestro modo de considerar al pasado ha sido curioso: lo convertíamos en una especie de sistema planetario antropocéntrico; y el historiador europeo occidental se creía el sol de ese sistema, al rededor del cual todo giraba, de manera que el pasado resultaba en escorzo para el presente y presentaba una perspectiva engañosa: el tamaño era desproporcionadamente grande para lo cercano y se diluía para lo lejano, que venía a constituirse en una niebla pre o protohistorica, pues los miles de años de las culturas anteriores a la clásica greco-romana apenas eran mencionados en globo, cual si fueran de importancia desdeñable. No es, entonces, la polaridad lo que debe buscar la sociología, sino la periodicidad.

III

ORIENTACIÓN CRÍTICA

Terminaba la exposición de la clase anterior, llamando la atención sobre la distinción spengleriana entre los conceptos de polaridad y periodicidad en la investigación sociológica; la civilización oriental, por ejemplo, es del primer género, describiendo épocas determinadas con tranquilidad y llamando en su auxilio a la divinidad para facilitar la explicación de sucesos o fenómenos, con lo cual se obtenía un fragmento histórico esterilizado, independiente de todo lo demás: la cultura occidental, en cambio, une cada época con las anteriores y subsiguientes, en una línea recta desde Adán, mostrando la interdependencia de los fenómenos sociales entre sí y con prescindencia del fácil recurso de intervenciones extrahumanas. Ese concepto linear del pasado es incompleto, desde que, aún en las historias universales más amplias, no se tienen en cuenta todos los anillos de la cadena histórica sino un número mayor o menor de éstos, de modo que la idea genérica que implicaría la evolución de un fenómeno social, arrancando de una forma primitiva para ir desenvolviéndose y complementándose al pasar de una cultura a otra, resulta arbitraria desde que falte uno sólo de aquéllos. Por otra parte, todo organismo físico — planta o animal — se desarrolla con arreglo al tiempo de su propia evolución, pero ésta jamás se perpetúa, como en el caso de los organismos metafísicos, instituciones o fenómenos sociales, que nunca terminan su evolución; Comte, a este respecto, la limitaba al objetivo de la humanidad: Spengler desecha el concepto de humanidad y lo substituye por el de vida orgánica, con proliferación palingenésica de culturas, en contra de la unidad monista del darwinismo usual, de modo que cada agrupación humana forma su grupo cultural propio, que nace, se desenvuelve y desaparece, casi con absoluta prescindencia de los demás. En nuestra América precolombina tenemos la confirmación más completa de tal doctrina: las soberbias culturas azteca, mayaquiché, chimú e incásica, como la aymará, tiahua-

naquense o la diaguita, nacen, se desenvuelven y sucumben, sin que se pueda establecer con indudable evidencia punto alguno de contacto con culturas de otros continentes; los fenomenos sociales precolombinos tienen, pues, un sello propio, en el cual no han ejercido influencia genética alguna los de otras culturas, como aquéllos, a su vez, no lograron ejercerla sobre las culturas subsiguientes, como la hispanocolonial. De ahí que Spengler se incline a estudiar cada grupo cultural *per se* y solo compara sus fenómenos sociales, como símbolos de cultura, entre sí, para desprender la enseñanza que semejante analogía sugiere.

La verdad es que cada cultura considera a su grupo como constituyendo la humanidad. Platón se refiere al hombre y sólo tiene en vista al heleno, pues a los demás los consideraba bárbaros. Los mismos hicieron los pensadores romanos. Kant tiene involuntariamente análogo solipsismo cósmico y si bien sostiene que se ocupa del hombre de todo tiempo y especie, lo hace tan sólo del hombre europeo occidetal, con las modalidades características de su mentalidad razonadora. Pero unos y otros — europeos occidentales y greco-romanos — carecen del concepto de la relatividad y formulan sus conclusiones con carácter absoluto: el hombre de que se ocupan, la verdad que analizan, etc., son por antonomasia *el* hombre y *la* verdad mismas. El novísimo movimiento filosófico — en Schopenhauer, por ejemplo — se independiza en algo de ese concepto clásico de lo absoluto y se concreta a lo relativo: no lo preocupa el problema del conocimiento sino el de la vida; no el hombre ideal sino el historico, con sus luces y sus sombras; Nietzsche mismo basa su decantado superhombre sobre la historia rectilínea trillada de su tiempo, con perfecto desconocimiento del hombre egipcio, babilónico, chino o americano, vale decir, un *homunculus* superhombre de campana neumática. En todos esos casos, pues, se nota que, bajo denominaciones genéricas y abstractas, solo se tiene en vista al hombre relativo de una cultura determinada: la tesis nitzscheiana carece de toda aplicacion en otros grupos culturales, ni sería concebible, por ejemplo, en la cultura china o en la islámica. El fenómeno social de la filosofía, como todas las actividades de una sociedad determinada, como sus instituciones de todo género, es relativo a la cultura de esa agrupacion.

pero nada significa en otros grupos culturales, que tienen diferente mentalidad y criterios diversos. Las ideas de Tolstoy, por ejemplo, simbolizan un estado cultural dado del alma eslava, y no tienen conexión con los que responden a otros estados culturales de otras almas: como la de Dante, respecto del alma latina, o la de Lutero, relativa al alma germánica; como el alma japonesa difícilmente vibrará con la leyenda de Parcival o las manifestaciones de Zarathustra, así como la hindú no se conmovería fácilmente con las tragedias de Sófocles. Examínese toda la producción intelectual, como fenómeno social, en los diversos grupos culturales, y se encontrará que siempre es el símbolo de una cultura determinada y que es una ilusión el carácter universal y humano que se ha acostumbrado atribuirle. Por eso es peligroso el método exclusivamente monográfico en sociología, tal como lo usó Dürckheim en su magistral estudio sobre el suicidio: este fenómeno social, como símbolo de una cultura determinada, tiene diversos significados en cada grupo cultural, no existiendo analogía positiva, sino superficial, entre el suicidio por *tedium vitæ* de la cultura occidental y el *harakiri* deliberado de la cultura nipona. Comte, Spencer, Schopenhauer, Strindberg, no exponen más que una psicología occidental por más que pretendan que es universal; los famosos problemas humanos del teatro de Ibsen no son sino símbolo de una cultura local, que no tiene eco en otros grupos culturales y que, aun dentro de aquella misma, no pueden ser apreciados de igual manera en una sociedad americana que en una europea, en un centro urbano que en otro rural. El relativismo es, pues, tan grande que hasta los fenómenos sociales que parecen más universales *per se*, como la producción intelectual, no escapan a esa característica: los problemas del saber, de todo origen, no alcanzan sino soluciones relativas al grupo cultural correspondiente, de modo que las ciencias están condenadas a repetir el mito eterno de la piedra de Sísifo o el del tonel de las Danaides, debiendo remodelar constantemente sus conclusiones. La misma verdad es siempre relativa al grupo cultural en el cual es formulada.

De ahí la antítesis spengleriana entre el mundo como mecanismo y el mundo como organismo, la naturaleza muerta y la

vida, lo que *es* y lo que *está siendo*. El concepto fundamental de su doctrina es que sólo tiene vida verdadera lo que está siendo, lo que aún no es, para lo cual es menester contemplar, comparar, comprobar, obtener la certidumbre íntima, la fantasía exacta: es decir, emplear un procedimiento distinto del que preconiza el método científico experimental. Es la intuición casi divina del poeta la única que permite valorar un fenómeno social como símbolo de un estado de cultura, y las consecuencias que de ese hecho se desprenden. Es el destino de los fenómenos y no su causalidad lo que interesa al sociólogo; es ese el lenguaje que los datos históricos le proporcionan, con su estructura periódica: es esa la característica peculiar del alma humana, que se traduce en esos fenómenos metafísicos, no por ello menos reales que los físicos de que se compone la naturaleza. Esos fenómenos sociales, a pesar de su índole metafísica, recorren el ciclo objetivo de los fenómenos físicos, en cuanto nacen, se desenvuelven y mueren: cada cultura tiene así una serie de símbolos, que forman un organismo completo y tienen su alma propia, con caracteres típicos que los diferencian de los demás y les prestan una personalidad inconfundible. Así, la cultura greco-romana es un fenómeno dado, distinto del que representan las culturas egipcia, hindú, babilónica, china, árabe y la europea occidental; el conjunto de esa serie de fenomenologías es lo que realmente constituye la historia universal, de modo que el sociólogo debe precisar las analogías de los símbolos respectivos y justipreciar los fenómenos sociales con el criterio ecuánime de la relatividad.

La sociología spengleriana se propone investigar la cultura occidental contemporánea — la que, *grosso modo*, se extiende de 1800 a 2000 — precisar su estructura morfológica, el *cuando* del desenvolvimiento de esa parte del grupo cultural europeo, su sentido como capítulo biográfico, el significado orgánico y simbólico de los fenómenos sociales políticos, artísticos, intelectuales, religiosos, etc., que la caracterizan. Encuentra a prima faz que presenta una analogía sorprendente con el período del helenismo y su culminación al pasar de Grecia a Roma; los antecedentes resultan de un paralelismo sugerente: la guerra troyana y las cruzadas, Homero y la leyenda de los Nibelungos, el orden dórico y el gótico, el rasgo dionisíaco y el renacimiento. Poli

cletes y Bach, Atenas y París, Aristóteles y Kant, Alejandro y Napoleón, hasta llegar a la forma mundial del imperialismo romano como al actual excluyente navalismo anglosajón: aquél culmina la evolución cultural clásica: caracteriza éste la europeo occidental. Esas analogías, con todo, deben comprobarse críticamente ya que todo el movimiento intelectual del siglo XIX, con su tendencia epistemológica, ha servido para mostrar cuán diversa es la mentalidad moderna de la clásica, de la cual se halla más distante que la religión mexicana o la arquitectura dravídica de la India. Esa comprobación no es posible hacerla con la sola investigación de los restos materiales — en arquitectura, construcciones; en poesía, derecho, etc. — con arreglo al pragmatismo de las ciencias físicas, su criterio exclusivo de la causalidad y su tendencia a considerar el material del pasado en dos agrupaciones: la primaria, como causa; la secundaria, como efecto. Para los sociólogos materialistas, los fenómenos sociales y sexuales, los políticos, son primarios: y secundarios son los religiosos, intelectuales, artísticos: mientras que los sociólogos idealistas dan más importancia a los fenómenos del culto, misterios, costumbres, sentido estérico de la métrica y de la línea: y consideran como vulgares los de la existencia diaria, tanto que, en la vida griega, por ejemplo, se horrorizan ante los problemas financieros y sólo se extasian ante los oráculos de Delfos, sin percatarse de que los sacerdotes de ese culto manejaban las sumas enormes que la piedad de los creyentes depositaba en el altar de los dioses. Petrarca representa el tipo del sociólogo idealista, en su apreciación de la antigüedad clásica; Grote personifica el del sociólogo materialista, con su historia razonada y agnóstica: pero unos y otros admiran esa cultura, tanto que, durante siglos, la imitación de lo clásiso ha sido el lecho de Procusto para la vida intelectual, sobre todo artística, de las sociedades modernas, y se ha involuntariamente modernizado el concepto sociológico de lo antiguo, apreciándolo con arreglo al distinto criterio occidental. Es decir, que en lugar de contemplar los fenómenos sociales de ese grupo cultural como símbolos propios de su cultura, la sociología europea los había adaptado a la suya, desnaturalizando su característica simbólica. Esos adoradores *ad usum Delphini* de la antigüedad clásica se

extasian ante las descripciones de la vida urbana en Aristofanes, Juvenal y Petronio, con toda la sociedad callejera de entonces, los ruidos y los excesos, los efebos y las cortesanas, el culto fálico y las orgías cesáreas: mientras que se niegan indignados a ocuparse de las manifestaciones parecidas de la vida urbana europea, con sus malevos apaches y sus prostitutas, y demas aspectos típicos; admiran la organización política romana, que exigía la participación de todos los ciudadanos, y desdeñan al compatriota coetáneo que se dedica a la politiquería; no se dan cuenta de la diferencia sociológica de la toga y la levita, el circo bizantino y el campo inglés de deportes, las carreteras romanas alpinas y los ferrocarriles transcontinentales, las galeras de remo y los vapores a turbina, las lanzas griegas y las bayonetas prusianas. Y no pocos de esos mismos admiradores de lo antiguo sólo aprecian a éste a través de su propia lente, olvidando que los conceptos son diversos, pues palabras como república, libertad, propiedad, etc., significan en la antigüedad una cosa y, en la época actual, otra diferente, sin relación alguna entre ambas. El sociólogo de la tendencia spengleriana se independiza de ese subjetivismo y de esa causalidad: para él, ni los fenómenos religiosos o artísticos son causa de los sociales y económicos, ni al revés; no tienen, para él, relación alguna de interdependencia, ninguna prioridad, no hay causa ni efecto, ni diferencia de valor o importancia: lo que da a cada fenómeno social su rango es exclusivamente la mayor o menor pureza y fuerza de su forma, el empuje de su simbolismo, con absoluta prescindencia de lo bueno y lo malo, lo elevado o grosero, lo útil o lo ideal.

Por eso, cabalmente, la actual decadencia de la cultura occidental — como sucedió con la decadencia de la cultura clásica — representa un problema de civilización, pues cada cultura tiene su propia civilización, siendo ambos conceptos formas sucesivas del mismo desenvolvimiento orgánico. La civilización es el destino ineludible de una cultura, cuando llega ésta a su apogeo y presenta todos los caracteres de su morfología histórica: es, pues, el conjunto de condiciones exteriores y artificiales, dentro de las cuales se mueve una agrupación humana determinada; es decir, la totalidad de fenómenos sociales que han termi-

nado su evolución y pasado del estado de estar siendo al de ya ser, de lo dinamico a lo estático: adquiriendo la forma definitiva que trae, con la madurez, el final inevitable de un ciclo cultural.

Tal fué la marcha de la cultura helénica y tal su paso a la romana. Los de Roma eran bárbaros para los griegos; como los pueblos germanos fueron más tarde — al pasar la cultura romana a la occidental — bárbaros para los romanos. Éstos, en la época del apogeo de la cultura helénica y cuando se convertía en civilización, eran pueblos sin arte, sin filosofía, con instintos animales, sin prejuicios y sólo preocupados de los éxitos materiales: exactamente como, al producirse la migración de los pueblos e iniciarse la decadencia de la civilización romana, eran las agrupaciones germánicas que invadieron el mundo meridional de su época. Los « bárbaros » romanos tenían una tendencia práctica, un derecho sacramental, que regía las relaciones entre los dioses y los hombres como las de estos entre sí, pero sin rastros siquiera de mitos: los « bárbaros » germánicos eran cuasi infantiles, de instintos incontenibles, llenos de fe en sí mismos y en sus propios dioses; ya entonces los romanos, con la herencia griega, presentaban el aspecto de pueblos cansados, casi seniles, sin fe en sus destinos y en sus creencias: y los germanos, que comenzaban así su ciclo cultural, hoy están en el deslinde de la decadencia de ese ciclo. La cultura griega era el alma: la civilización romana fué inteligencia; el alma es característica de la cultura: la inteligencia, de la civilización. Pero, en el paso de una cultura a otra, es siempre el elemento extraño — el bárbaro — la levadura indispensable: siempre se observa la intervención de un tipo duro, de orientación antimetafísica, que acentúa la tendencia imperialista y dominante, característica de las culminaciones culturales al convertirse en civilización; así ha sucedido con el budhismo, el estoicismo, el cristianismo, el socialismo, labrando ideales comunes y arrastrando a las masas en su seguimiento: pero la civilización es la petrificación de las formas definitivas de la cultura que culmina. Ese paso de la cultura clásica a la civilización romana se verifica en el siglo IV; el de la cultura occidental, en el siglo XIX. Y en tales momentos de culminacion se concentra la civilización en las grandes ciudades, que absorben la vida del grupo cultural correspondiente

y reducen a los demás centros urbanos a la categoría provincial: esas ciudades monstruosas concentran la fenomenología sociológica de su tiempo, y, al producirse esa evolución, comienza lenta e imperceptiblemente la decadencia del grupo cultural respectivo. La gran ciudad florece y deslumbra: lo demás, empalidece y concluye por languidecer; la característica del habitante de esas grandes urbes es siempre la misma, es decir, es como un parásito, sin tradiciones, fluctuante, irreligioso, inteligente pero cuasi estéril, con una repugnancia visible a la tierra y su cultivo, al campesino y a la nobleza rural: o sea, un símbolo del paso de lo orgánico a lo inorgánico. En la cultura occidental, Francia ya ha recorrido ese estadio, con la urbe monstruo de París; Alemania lo está verificando con la de Berlín; Inglaterra ya lo inicia con la de Londres. En la antigüedad clásica, después de Siracusa vino Atenas; después, Alejandría; y, por último, Roma: en la cultura occidental, a Madrid siguió Roma, después París, más tarde Berlín, ahora Londres. Y el resto se convirtió en « provincia », cumpliendo su destino de estrellas que se ocultan en el ocaso: sólo las que no se encuentran en las líneas de proyección de la urbe monstruo subsisten por cierto tiempo con vida propia, cual sucedió en la antigüedad, por ejemplo, con Creta y Macedonia, y en la actualidad con las naciones escandinavas. Mientras una cultura va en dirección ascensional, los focos regionales — las pequeñas ciudades — rivalizan en sus manifestaciones de vida; cuando la cultura llega al apogeo, las pequeñas ciudades se tornan centros provinciales, y la gran ciudad — la urbe monstruo — representa la civilización. Mientras la vida de los centros regionales prospera, los fenómenos sociales están en plena transformación, llenos de savia y con vigor creciente; así que la gran ciudad todo lo absorbe, comienza la arteroesclerosis del organismo social y sus manifestaciones de todo orden presentan los caracteres de la senilidad que se aproxima. Así, en todo grupo cultural, mientras la cultura busca llegar al cenit se observa el saludable antagonismo de las clases rurales — desde campesinos hasta la nobleza — con las urbanas, patricias, lustre de cada ciudad: los problemas sociales, en su aspecto metafísico, de culto o dogmático, son concebidos diversamente por unos y otros, como lo demuestran, por ejemplo,

la época dórica y gótica, en las culturas clásica y moderna; las luchas religiosas dionisiacas y la reforma luterana, calvinista o hugonótica. Pero la marcha sociológica es análoga: las pequeñas ciudades dominan a las campañas e imponen su criterio en la formación de los fenómenos sociales, hasta que la gran ciudad se sobrepone, a su vez, a las pequeñas urbes, y estampa en dichos fenómenos la característica de su sello propio. En el ciclo cultural europeo, el caso típico de Florencia, Nüremberg, Salamanca, Brujas, salta a la vista: la gran ciudad es la característica del internacionalismo sobre el nacionalismo, el frío sentido de los hechos sobre el respeto a la tradición, la irreligión científica sobre las religiones del sentimiento, la sociedad sobre el estado, los pretendidos derechos naturales sobre los consagrados por la legislación patria, y el dinero se convierte en factor abstracto e inorgánico, independizándose de su función nacional económica y doméstica. La gran ciudad no tiene pueblo sino masa de gentes: desdeña todo lo tradicional — iglesia, nobleza, privilegios, dinastías, lo convencional, artístico, las limitaciones críticas, científicas — y sólo obedece a su inteligencia despierta y fría, a su naturalismo en sentido estricto respecto de todo lo sexual y social, repitiendo el eterno *panem et circenses;* es decir, haciendo que el estado se ocupe de los que trabajan, les procure y les dé diversión, atendiendo solícito a las cuestiones de salarios y deportes, con lo cual queda cerrado el ciclo de la cultura de los pequeños centros y entra en actividad la forma anónima del gobierno colectivo, el predominio masónico de sindicatos y federaciones. El sociólogo que — independizándose de los prejuicios del hombre de partido, del ideólogo, del moralista de su tiempo — contempla con ese criterio de buscar en los fenómenos sociales el símbolo de su estado de cultura, observa con la visión profética y adivinatoria de su mentalidad, más poética que científica, como todos los grupos culturales parecen seguir una marcha análoga en la formación, desarrollo y desaparición, de sus fenómenos sociales. Y así, cuando un ciclo cultural llega a la osificación y se convierte en civilización, es simbólico que el rasgo saliente de sus fenómenos sociales sea el cosmopolitismo, la tendencia a derribar las barreras nacionalistas, a suprimir las idiosincracias regionales, a unificar las formas de

vida, sometiendo al mismo rasero a instituciones e ideas, costumbres y creencias, y enalteciendo solo el *ubi bene ibi patria*: este rasgo es característico del comienzo de toda decadencia, es representativo de la forma definitiva de todo tipo de civilizacion, en que el goce material de las comodidades de la vida se sobrepone a los ideales exclusivos del patriotismo, pasando al extremo opuesto de la cultura en su periodo ascendente, cuando es ultra nacionalista y tiene por lema *ubi patria ibi bene*; mientras que en el estadio de la decadencia solo ambiciona la repeticion eterna del recordado *panem et circenses*. Por eso, cuando en una cultura comienza a preocupar exclusivamente el problema de la vida y se experimenta la necesidad de indagarlo en sus pensadores, en la conciencia popular, en la esencia de su religión — problemas que, en la última época, absorben visiblemente las meditaciones filosóficas de no pocos: como, por ejemplo, las del venerable septuagenario Eucken — es ese signo infalible de que el toque de Angelus de esa civilizacion se hace sentir y que el crepúsculo vespertino principia a envolver el fondo del cuadro con el manto de la noche que se acerca...

IV

EL INTELECTUALISMO DE LAS GRANDES CIUDADES

La apreciacion de los símbolos sociológicos da motivo a Spengler para consideraciones sugerentes. Así, examinando los fenómenos sociales romanos en el momento de iniciarse el cristianismo, observa que los especuladores de fincas urbanas habían dado comienzo a edificar sus *insulæ*, verdaderos rascacielos de su época y que llegaban hasta una decena de pisos, tan deficientemente levantados en las calles estrechas que era frecuente su derrumbe, con las consiguientes pérdidas de vida y efectos; que el pueblo soberano, en cuyo nombre se dictaban leyes al mundo, vivía casi en la miseria, con salarios insuficientes y con fermento constante de revuelta social en presencia de la arrogancia de los millonarios, que eran los *nouveaux riches* advenedizos de la época; que la política imperialista de los go-

biernos, con sus excesivos gastos militares, era artificial y resistida por las masas, las que miraban los éxitos guerreros o diplomáticos con indiferencia o como curioso deporte; que las familias de la vieja nobleza rural y del antiguo patriciado, cuyos nombres brillaron en las luchas contra celtas, samnitas y cartagineses, habían sido barridas por la especulación desenfrenada de todo género, teniendo que vender sus campos y casas, cayendo en la miseria y debiendo abdicar de su papel dirigente social para dejar su lugar a los enriquecidos audaces y sin escrúpulos, procedentes de todas partes, verdadera banda cosmopolita financiera que manejaba el dinero con la habilidad del vampiro que chupa la sangre de su víctima, cual hoy la banca judía internacional domina todos los resortes económicos de las sociedades occidentales, que, mientras en la vía Appia y en otros lugares se elevaban tumbas y monumentos a los poderosos o plutócratas de la época, las demás clases sociales sólo tenían como enterratorio la fosa anónima común, y miraban con natural envidia los palacios suntuosos y los jardines soberbios de los privilegiados; que la clase adinerada saqueaba las ciudades griegas para llevar sus obras de arte y adornar sus propios museos y galerías, comprándolas a precios a las veces fabulosos como si constituyera la clase multimillonaria ayancada de entonces, procediendo en forma análoga con el poder del *almighty dollar*, el dólar todopoderoso; que, por último, tales manifestaciones constituyen la verdadera morfología simbólica de la época, que es menester comprobar sin que sea necesario vituperar o alabar. Entonces — como hoy — la nacionalidad era casi secundaria, pues no se preguntaba si se era romano, heleno o germano, sino si se habitaba en una gran ciudad o en un pueblo de provincia, ya que la complejidad de formas de la vida de aquélla tiene un sello de que carece la de éstos últimos y personifica la existencia ultra civilizada o la modesta rural: todos los conflictos de la política, arte, saber, sentimiento, etc., reciben una solución distinta en uno y otro caso. Así, en la antigüedad clásica la civilización romana se caracteriza por el aticismo del tiempo de Augusto, con su cansancio, esterilidad, pedantería y el rasgo verbalista: esa retórica, con sus escuelas especiales — tal como la representa mi libro de 1878, *Estudio crí-*

tico sobre Persio y Juvenal: la sociedad romana en el primer siglo de nuestra era, — representa el papel del periodismo occidental, que trata de todo elegante pero superficialmente y que está siempre al servicio del becerro de oro, permeando con su espíritu todos los fenómenos sociales. El gobierno de estado toma formas estacionarias en la administración y política; los grandes partidos romanos, ya desde Graco, son simples formas sin contenido, círculos personales que obedecen a las ambiciones del sensualismo del poder, como se observa en el siglo actual en la civilización occidental; la vida pública se rige por la urbe central y no se preocupa de los centros provinciales, monopolizando así la expresión de la decantada soberanía del pueblo; quiénes dirigen e influyen en el imperio bizantino en la vida pública son círculos mediocres — los «azules» y los «verdes» — compuestos de personas cuyos nombres no aspiran siquiera a pasar a la posteridad sino que únicamente se afanan por el logro de las prebendas y granjerías del presente: rasgo que suele presentar el parlamentarismo occidental coetáneo; pero todavía pupula una cantidad de tribunos y retóricos de segundo orden — cual si se dijera los diputados y periodistas de entonces — que se ilusionan con que interpretan o dirigen la opinión pública. En el arte y en las letras, la civilización romana muestra que los ideales platónicos pertenecen al tiempo que fué, como ya hoy sucede con los de Kant; que la producción intelectual es fruto casi exclusivo de la urbe monstruo y carece de resonancia en la provincia: cual hoy el socialismo y darwinismo, con sus fórmulas de lucha por la vida o de lucha de clases; o los problemas psicológicos archirebuscados de Ibsen, Strindberg o Shaw, o los ismos que, en bellas artes, responden a un sensualismo anárquico; o el conjunto morboso de anhelos, dolores o excitantes, cuya expresión caracteriza, por ejemplo, la lírica de Baudelaire; o la música de ciertos epígonos wagnerianos, verdaderos acróbatas orquestrales. Cuanto más reducido el centro provincial menor es el ambiente para ese fenómeno, que florece en cambio en la gran ciudad. La cultura honra la gimnasia, como los griegos la practicaban en el ágora, desarrollando la belleza humana; la civilización favorece el deporte, que ha olvidado todo ideal estético y sólo se preocupa de

vencer al adversario, *foul or fair*, correcta o incorrectamente: esa es la distinción entre la palestra griega y la moderna cancha de balompié o un match de boxeadores: culminando en un espectáculo vergonzoso y vergonzante, como el reciente pugilato entre los «campeones» Carpentier y Dempsey. El arte mismo se convierte en deporte, cual en nuestras modernas escuelas literarias del «arte por el arte»; y el público, de nervios fatigados, aplaude al artífice más que al artista: como se observa en ciertas tendencias musicales occidentales que convierten en rompecabezas un conjunto absurdo de masas instrumentales incongruentes; o, en determinadas orientaciones de la pintura, su espeluznante combinación de colores extraños o de líneas incomprensibles. La filosofía de la civilización romana sonríe ante las especulaciones metafísicas griegas y acentúa su carácter realista y positivista: la literatura de la decadencia, a su vez, sólo habla a la inteligencia gastada, al gusto picante, a los nervios demasiado estirados del público de la gran ciudad: el burgués de provincia comienza a no comprender producción semejante, con más condimentos y trufas que lo que puede soportar su paladar aún no estragado. El pueblo se aleja de la poesía y del arte; en la época romana nada le decía la poesía alejandrina: en los tiempos actuales, poco le dice la pintura cubista o dadaista. El rasgo típico de la civilización es el predomio del fenómeno económico: sin él no se aprecia la vida romana, pero la ateniense no lo necesita; la cultura griega se batió por un ideal por última vez, en Queronea: la occidental, en «la batalla de los pueblos» en Leipzig; mientras tanto, la guerras púnicas obedecen a un móvil incontestablemente económico: como en la civilización occidental ha sido el caso de la última conflagración mundial: los romanos modelaron su civilización sobre el trabajo esclavo manual de los pueblos que vencían en la guerra: los modernos — en los arreglos «de paz» de estos momentos — siguen análoga orientación, buscando esclavizar la producción industrial germánica por medio siglo. La cultura occidental había reemplazado a la esclavitud antigua con el maquinismo de sus industrias: el socialismo personifica esa faz, como el estoicismo representa la otra; pero el cenit de la civilización romana se encuentra en el cesarismo y este tiene como esencia la pluto-

cracia: cuál, en el ciclo occidental, el actual impudente navalismo anglo sajón y la gigantesca concentración del dinero en manos judías. El fenómeno militar, en la civilización antigua, es también simbólico: su gran brillo está en Cannas, sus grandes guerras tuvieron lugar con los sanmitas, con Pirro, con Cartago; después, el poder de las legiones fué más bien recuerdo que realidad y si conquista territorios tras territorios es porque estos no resisten y se dejan despojar: verdad es que, cabalmente en lo militar, no hay ciclo de cultura que vaya en línea ascendiente hasta convertirse en civilización, ni pueblo alguno que calce el coturno durante siglos seguidos, pués así que logra el imperio universal de su época, en lo político o económico, comienza su decadencia. El imperialismo es, precisamente, la petrificación cultural: las civilizaciones egipcia, china, romana, hindú, islámica, pueden durar siglos en esa forma, pero constituyen ya un cuerpo muerto, masas amorfas de hombres sin almas, el limón exprimido de una gran historia, símbolos típicos de la decadencia. El imperialismo es el destino y su forma es la extensión: por eso, tal fenómeno social se liga con los otros del mismo momento histórico por esa característica: así, el socialismo coetáneo ha tenido que teñirse de internacionalismo y en este momento parece convertirse en agresivo con caracter cuasi universal, en su faz rusa bolshevista y su tercer Internacional. El tipo de César de ese fenómeno social aún no se ha revelado en la civilización occidental: Cecil Rhodes tuvo, en su actuación africana, más de un rasgo de ese género con su empuje colosal de extensión del dominio territorial, cual el romano Flaminio, que personifica la aspiración del sometimiento de la Galia, mucho antes de César; Rhodes y Flaminio eran patricios de empuje, dominados por una idea de grandeza, de expansión puramente material, ilimitada, antiética. Alejandro, como Napoleón, era un romántico; pero César era un realista, friamente razonador. El símbolo de Rhodes, como el de Flaminio, fue exclusivamente el éxito territorial y financiero: eso caracteriza a la civilización romana como a la occidental; nada parecía imposible para aquéllos, gracias a sus riquezas acumuladas y a su energía enorme, y estampan en la cultura de su ciclo el sello inconfudible del realismo del poder y del dinero, con perfecta

prescindencia de todo otro ideal. El imperio romano, pués, es un producto normal de una mentalidad enérgica y poderosa, de horizonte mundial, eminentemente práctica: no se le puede comparar con otros por parecido superficial de la estructura; así como en el universo biológico hay animales y plantas que presentan aspectos casi iguales pero que son tipos diversos, así, en los diferentes ciclos culturales, no son análogos los imperios de Carlomagno y de Harum al Raschid, Alejandro y César, ni lo son tampoco los germanos y romanos, los eslavos y europeos, ni siquiera Trajano y Rhamses II, los borbones y los gobernantes áticos. En cambio, la analogía de los símbolos de la cultura occidental con la romana impresiona realmente: aquélla está en pleno auge del poder y del dinero, con rasgo puramente positivo, de modo que todo concurre a predecir parecido destino a lo occidental que a lo romano, es decir, que está precisamente en el comienzo de la decadencia de su tipo de civilización.

Tal convicción, en la doctrina spengleriana, es lo que caracteriza el concepto copernicano de su sociología, al revés del ptoloméico de las teorías anteriores. A la luz de ese criterio todos los fenómenos sociales adquieren un relieve singular, y se destaca su simbolismo típico en lo religioso, artístico, epistemológico, político, ético, económico, etc.: se reconoce en el acto el proceso evolutivo de la cultura occidental, la tendencia de sus orientaciones, el conjunto del desenvolvimiento mundial. Hasta ahora cada cual concebía el futuro a su manera, como asunto de capricho, pues el sentimiento predomina donde no hay base de hechos: en adelante será deber de todos prever lo que puede suceder, como necesidad irresistible del propio destino, con prescindencia de los ideales personales; el esfuerzo individual no cambia la marcha del destino, porque el organismo metafísico de una cultura obedece a una evolución regida por orientación análoga: ésta última se produce en forma determinada según la diagnosis del cuerpo lo permita predecir, o sea, según lo señalen las peculiaridades de los fenómenos sociales, como símbolos de estado de cultura; la evolución obedece a la necesidad y no a lo arbitrario, siendo inoficioso lamentarnos o protestar. Los hombres no pueden cambiar — por más paradógico que esto parezca — el destino de las sociedades,

como el médico no puede desviar la muerte cuando la lesión del organismo no admite remedio y se manifiesta en síntomas que son inconfundibles. Esos síntomas de las lesiones orgánicas son análogos a los símbolos de los fenómenos sociales: precisado su carácter, la danza macabra no puede impedirse sino, a lo sumo, prolongarse un tiempo, cual cabe sostener artificialmente al cuerpo enfermo con inhalaciones de oxígeno o inyecciones de cafeína, pero con éxito transitorio; es preciso, entonces, conformarse con el destino.

Esa antorcha sociológica permite dibujar de antemano ciertas líneas directrices en el proceso de la decadencia occidental. No hay que buscar los precedentes en la Atenas pericleica sino en la Roma cesárea. El realismo del porvenir europeo se diseñará posiblemente en la paulatina disminución de toda pintura o música genial, y, a ese respecto, la edad de oro estará en el pasado; la arquitectura difícilmente creará formas nuevas. El orgulloso estoicismo de ciertos observadores mantendrá en los labios la sonrisa mefistofélica de quien contempla un desmoronamiento sin poderlo evitar; así como un minero, en una mina que se agota, visiblemente no deja su trabajo para buscar vetas nuevas sino que continúa hasta que termine la explotación en que se encuentra. En vez de ser desalentadora o triste convicción semejante, es sana y reconfortante, porque elimina el romanticismo enfermizo y soñador, reemplazándolo con un relativismo razonado y resuelto e impidiendo así malgastar las energías en direcciones estériles. La sociología anterior no se había jamás dado cuenta de ese aspecto de los fenómenos sociales: la novísima sociología enseña como se deben encaminar los esfuerzos, más bien en sentido de lo técnico que de lo lírico, de la marina que de la pintura, de la política que de la crítica filosófica.

Porque ha sido una ilusión aceptada la de creer que el pensamiento sigue una línea de progreso indefinido y que la civilización es un estado normal eterno, que se desenvuelve sin interrupción como cinta sin fin. Pero ahora se comprende que cada época tiene su filosofía y que no hay verdad absoluta sino la relativa que cada ciclo cultural va elaborando y que es de duración más o menos limitada: a veces culmina en una forma que parece eterna, pero pronto es sustituida por otra, cual si

cambiara de disfraz. La piedra de toque del verdadero pensador está, entonces, en su manera de apreciar los fenómenos de su época, las condiciones de la vida cultural, y no en elaborar sistemas vacuos o académicos, reñidos con la realidad; es menester que se convierta en el intérprete del alma de su tiempo. Los fenómenos intelectuales, en todo orden de producción, deben ser vaciados en el molde de la vida positiva: de lo contrario no se trata de un pensador sino de un vulgar retórico, pues nadie cuenta, en la vida de la inteligencia, sino en cuanto tiene ojos bien abiertos para mirar y ver; los soñadores cada vez más serán rezagados trasnochados, que escribirán en el agua sin beneficio propio ni ageno. A este respecto la sociología spengleriana muestra como, en puridad de verdad, los grandes pensadores han sido siempre realistas indudables: Aristóteles condensa en su libro sobre el estado toda la situación político social del helenismo; Sófocles dirige las finanzas atenienses; Hobbes predica el imperio colonial británico en América y otras partes del mundo; Leibniz, el genial fundador del cálculo diferencial, señala la importancia de la posición del Egipto para la política universal; Goethe se preocupa de la construcción de los canales interoceanicos; etc. ¿Hasta que punto llevará en el porvenir inmediato este evidente predominio de lo realista? Es posible que, dentro de ese criterio, las teorias matemáticas y físicas tengan más importancia que las estéticas o filosóficas; las formas de un vapor rapidísimo, de una máquina de precisión, o la sutileza y elegancia de ciertos procedimientos ópticos o químicos, valdrán más que toda la pintura y arquitectura, tan rebuscadas. Y resultará preferible un acueducto romano a los templos y estatuas; el Coliseo y el Palatino personifican, con sus masas colosales y su problema de ingeniería, la civilización romana: en cambio, las ruinas del *forum* imperial revelan que debió ser un conjunto de construcciones como las modernas exposiciones universales, y eso caracteriza al «modernismo» de su época, como las ruinas de Luxor y Karnak presentan análogo símbolo respecto del modernismo egipcio de Rhamses II. Lo práctico era lo que el romano prefería: al soñador heleno, al artista, al filósofo, al divagador, lo llamaba *Graculus histrio*, histrión que hace ruido pero que nada encierra; una fórmula

legislativa tenía, a sus ojos, más importancia que la lírica o la metafísica: los hombres descollantes de Roma se ocupaban de la vida pública y no se retiraban a un rincón para soñar elegantemente sobre la filosofía postplatónica. En el ciclo de la cultura occidental se acaba de pasar por un siglo irreligioso, cosmopolita, de orientación de urbes centrales, y que ha producido un realismo intelectual que parece enfriar la inspiración artística o poética; ha sido como el otoño de dicho ciclo y la Europa occidental se ve en el comienzo del invierno: ese es el destino que la suerte le ha deparado. Así, a la filosofía sistemática de Kant ha seguido una de índole práctica, irreligiosa, ético social, antiespeculativa, de gran ciudad; exactamente como, después de Platón y Aristóteles, vienen Zenón y Epicuro, así vino Schopenhauer con su tendencia a la voluntad de vivir, como principio directivo: formulándolo más tarde con brillo terrible Nietzsche en su *Zarathustra*: el hegeliano Marx, en su socialismo económico; Darwin, el maltusiano, en su hipótesis zoológica... Por eso hoy la filosofía se torna escéptica, trasladando a la morfología histórica comparada la posibilidad de la duda griega: sólo que el escepticismo antiguo se contentaba con negar y el moderno debe justificar genéticamente su negación, partiendo del hecho de que todo fenómeno social es relativo al estado de cultura que simboliza. El escepticismo, por lo demás, personifica también todo comienzo de decadencia de una civilización: principia por desarticular todos los conceptos del ciclo cultural respectivo, apoyándose en que todo problema es genético, o sea que lo que *es* ya *ha sido*: que a todo lo natural y cognoscible hay una base histórica: que el mundo como la realidad están supeditados al *yo* como posibilidad que se realiza; que el gran secreto de la vida está no en el *que* sino en el *como* y en el *cuando*: y que, finalmente, todo lo que existe — físico o metafísico — es únicamente expresión de la vida. Esta se refleja en lo que se realiza: lo que está siendo debe forzosamente encontrarse en relación con el hombre viviente, y lo que ha muerto ya ha dejado de ser, habiendo abandonado la vida. Pues bien, en el presente estado de escepticismo histórico psicológico, la psicología reconoce que el cuadro completo del mundo actual es sólo una función de la vida: espejo, expresión, reflejo del alma viviente y

sobretodo de la de cada uno. Para la sociología anterior la apreciación de la realidad exterior era un producto del conocimiento y un pretexto para consideraciones éticas: para la novísima doctrina spengleriana es ante todo un símbolo, y la morfología del pasado se convierte necesariamente en un simbolismo universal. No puede, entonces, justificarse la pretensión de encontrar verdades eternas y universales: la verdad sólo se determina con carácter relativo y respecto de una agrupación humana dada. Así, la sociología spengleriana sólo podrá aspirar a ser expresión y espejo del alma occidental para distinguirla de la antigua, egipcia, hindú, etc., y eso mismo respecto del estadio civilizado que orienta su contenido como criterio del mundo, su alcance práctico y su radio de influencia.

V

METODOLOGÍA COMPARATIVA HOMOLÓGICA

Vamos observando, en la novísima sociología, cómo los fenómenos sociales no pueden ser estudiados aisladamente sino dentro de la historia universal, cual símbolos de culturas. De ahí saltan a la vista relaciones no sospechadas, por ejemplo, entre las formas de las artes plásticas con la guerra y la administración pública, el profundo parentesco entre los fenómenos políticos y los conceptos matemáticos del mismo ciclo de cultura, entre las manifestaciones religiosas y las técnicas, entre matemática y música y plástica, entre las formas económicas y las de mero conocimiento. Más aún: es singular el cordón umbilical que une a las modernas teorías físicas y químicas con las representaciones mitológicas de las leyendas nórdicas; la perfecta congruencia en el estilo trágico con la técnica dinámica y la circulación monetaria actual; el hecho sorprendente pero explicable de que la perspectiva de la pintura, la imprenta, el sistema de crédito, las armas de guerra a distancia, la música contrapuntista, por un lado, y la estatua desnuda, la *polis*, la moneda de oro de los griegos, sean todas idénticas manifestaciones de un mismo principio: y que esos grupos de relaciones morfológi-

cas, de las cuales cada uno representa simbólicamente a una clase de hombres en el conjunto de la historia universal, presentan rasgos acentuados de construcción y evolución simétricas. Sólo considerando a los fenómenos sociales desde perspectiva semejante se aprecia su verdadero concepto: por ser síntoma y expresión de una época dada, es que puede únicamente compararseles con ciertos conceptos de las matemáticas coetáneas en el terreno de los grupos de transformaciones, pero esa misma comparación es lejana y un tanto forzada. Porque los sucesos, desprendidos de la colaboración casual y caprichosa, vienen a ser formas que necesariamente deben presentarse en un determinado estado cultural: así, la última conflagración mundial, a esa luz, es sólo un tipo de acto histórico, que tiene su lugar indicado en el desenvolvimiento del gran organismo sociológico donde se produce: tal crisis venía bosquejándose en una montaña de manifestaciones preparatorias de todo orden, que encontraban su expresión en millares de publicaciones y opiniones, y cuya identidad no se precisaba en forma: es decir, una serie de problemas artísticos, en la lucha por forma y contenido, el concepto del estilo, el sentido del impresionismo, la revolución musical wagneriana, la visible decadencia del arte en sus diversos aspectos, la duda en aumento sobre los valores científicos; las cuestiones complejas resultantes del definitivo predominio de la orientación de las grandes ciudades sobre la provincia y régimen rural, con la limitación neomaltusiana de los hijos, la avalancha de campesinos a las ciudades, el rango social del cuarto estado, la honda crisis en el socialismo, parlamentarismo, nacionalismo; la posición del individuo dentro de la comunidad: el problema de la propiedad y la organización de la familia, tan íntimamente ligados entre sí; la enorme masa de trabajos sobre mitos y cultos, sobre comienzos del arte, de la religión, del pensamiento, todo lo cual era investigado no ya ideológica sino morfológicamente. En una palabra: los aspectos proteiformes de la sociología, encarados de puntos de vista deficientes por la falta del criterio general aplicable. Es esa la razón de ser de la doctrina spengleriana: encontrar y formular ese criterio.

Y esto lo hace estableciendo su antítesis fundamental de la naturaleza y la historia: el hombre es no solo el elemento y su

jeto del mundo, como anillo de la naturaleza, sino a la vez parte de la historia, como su segundo cosmos de otra orientación y contenido, el cual hasta ahora había sido descuidado por todas las disciplinas metafísicas. Se barajaba indistintamente lo que ya es y lo que estaba siendo, lo que llevaba a considerar la historia como naturaleza, en el sentido objetivo del físico: de ahí la aplicación de los principios de causalidad, de ley, de sistema, la estructura de lo existente estático como molde para lo que está recién existiendo dinámicamente. La cultura humana venía a ser considerada como la electricidad o la gravitación, con todas las posibilidades de idéntico análisis; el sociólogo buscaba disfrazarse de naturalista e investigaba lo que era el arte gótico, o el islamismo, o la *polis* antigua, y no el por qué tales símbolos de vida precisamente entonces y allí debieron surgir, en esa forma y con esa duración. La sociología anterior se contentaba con registrar las semejanzas de los fenómenos sociales en el transcurso de la historia, pero sin indagar la razón de ser ni el significado de tan singulares analogías, sin darse cuenta de que el problema fundamental estaba en precisar el destino de tales manifestaciones: siendo así que cada modalidad de dichos fenómenos aparece cabalmente en un momento dado y no en otro, de manera que no es una mera casual expresión objetiva de alma sino un símbolo, desde los que personifican las creaciones más hondas religiosas y artísticas hasta las que sólo se refieren a los asuntos de la vida diaria. Este es el aspecto nuevo del problema sociológico: el criterio de apreciación de los fenómenos sociales como símbolo de estados de cultura, que repiten cada uno la sucesión eterna del nacimiento, crecimiento y decadencia.

Sin duda la doctrina spengleriana está en su primer estadio y su método de la morfología comparada de los fenómenos sociales puede sufrir modificaciones. Para fundarlo, ha encarado el problema del punto de vista matemático, primero, estudiando el significado de las cantidades; después, examina la fisonomía del pasado, con la idea del destino y el principio de causalidad, la tragedia, las artes plásticas, las ideas de conjunto sobre el mundo, el conocimiento de la naturaleza, los mitos; pasa enseguida a indagar el macrocosmo, es decir, las perspectivas mun-

diales, en las cuales analiza una serie de problemas historicos: la cultura arábiga, la civilización, la urbe capital, las formas fundamentales del estado, del dinero, de la técnica, etc. Más adelante corresponde dilucidar los problemas del sexo, de la familia, razas y lenguas, del matrimonio y de la propiedad, de la religión, las relaciones entre ciencia y fe, paternidad y creación artística, maternidad y religiosidad.

Spengler aún no ha redondeado su doctrina sociologica, si bien en lo publicado de su obra están sentadas las orientaciones principales.

Antes de seguir adelante con la critica de sus doctrinas, desearía mostrar a los estudiantes — cual si fuera en forma de cuadros sinópticos del pasado — la clase de material historico de que hace uso este sociólogo, pues la principal de las criticas que se formulan a su doctrina estriba en que aquel es incompleto o deficientemente usado, sobre todo para demostrar su tesis de las analogías homológicas de los fenómenos sociales como símbolos de estados de cultura. Como aún no se ha publicado sino el tomo I de la obra, estas observaciones se limitan a lo contenido en él; es posible que, en el tomo siguiente, aquel material resulte ampliado o más particularizadas las comparaciones analógicas que, en éste, no han podido referirse sino a los aspectos más salientes de la fenomenología social, desde que reserva para más adelante tratar de cada uno de los fenomenos sociales mismos: por ahora es su orientación general lo que atrae más la atención, para fundamentar mejor los nuevos criterios sociologicos expuestos. En este sentido, puede decirse que el material histórico usado es de tres clases: el uno, relativo a las epocas espirituales análogas; el otro, a las épocas artisticas parecidas; el último, a las épocas políticas semejantes; por cuanto los criterios sociológicos expuestos tienen ese triple carácter: espiritual, artístico y político. No en todos esos aspectos se sirve de series comparativas paralelas, pues en el primero toma en consideración a la cultura hindú, a la antigua, a la arabiga, y a la occidental; en el segundo, omite la hindú y la reemplaza por la egipcia; en el tercero, omite por completo a la hindú y a la arábiga, y se concreta a la egipcia, antigua y occidental, sin exponer claramente las razones de su eleccion, si

estriban en deficiencia de datos o en incongruencia de culturas.

Cabe, por lo tanto, reconocer la exactitud de la crítica que le enrostra lo incompleto de las fuentes: Spengler no aspiró a la minuciosa universalidad de Spencer, al preparar éste los materiales de los varios infolios de su *Descriptive Sociology*, — tal como lo expuse en mi libro de 1907, *Herbert Spencer y sus doctrinas sociológicas* — y reconoce que más adelante deberá ampliarse esa parte de sus probanzas. En cuanto a su método comparativo analógico, para darse cuenta de él convendrá exponer cómo ha utilizado ese material de dicho punto de vista, por ser éste el procedimiento fundamental de su teoría.

Primero: en lo referente al aspecto espiritual, menester es darse cuenta de lo que entiende por épocas morales coetáneas, es decir, análogas en el tiempo. Toma la cultura hindú, desde 1500 a. C.; la antigua, desde 1100 a. C.; la arábica, desde el comienzo de nuestro ciclo; y la occidental, a partir de 900 de nuestra era. Clasifica sus fenómenos sociales en divisiones análogas a las de las estaciones del año: primavera, verano, otoño, invierno.

En la primera de éstas — o sea la primavera: que considera intuitiva y paisajista, con creaciones poderosas de un alma que despierta de pesado sueño, llena de unidad y contenido, desbordante de personalidad — hace dos partes: 1ª relativa al nacimiento de un mito de gran estilo, como expresión del nuevo sentimiento de la divinidad, con su característica del miedo y anhelo mundiales; lo que puede precisarse en la mitología vedica y la leyenda heroica ariana (1500-1200 a. C.); los mitos olímpicos y Homero, con la leyenda heroica griega (1100-800 a. C.); el cristianismo primitivo, culto oriental del imperio (Isis, Mithras) y maniqueísmo, con las leyendas de los evangelios y de la apocalipsis (0-300); el catolicismo germánico (los siete sacramentos), culto de María, leyenda céltica del Gral (Parcival), Edda, los Nibelungos (Baldur, Sigfrido), con los martirologios de santos occidentales (900-1200); 2ª temprana forma místico-metafísica del nuevo concepto del mundo, a saber: en el Rigveda y las partes más antiguas; en Plotino (204-269), Orígenes (185-254), los meoplatónicos, gnósticos, en los padres de la Iglesia;

en Dante (1265-1321), santo Tomás (1255-1274), Eckart (1250-1329), la mística y la escolástica.

En la segunda — es decir, el verano: que encara como conciencia que madura, llena de primitivas aspiraciones críticas y de la economía municipal burguesa — hace cuatro subdivisiones: 1ª la reforma dentro de la religión, que caracteriza las inclinaciones populares contra las grandes formas de la época anterior: a saber: los brahmines y elementos más antiguos de los Upanishads; la religión dionisíaca, corrientes órficas y antihoméricas, en el siglo VII, a. C.; la caída de los monofisitos (449), Bar Sudaili y la mística siria, al rededor del siglo V; el protestantismo: Lutero, Zwinglio, Calvino, del siglo XVI; 2ª comienzo de una forma filosófica del concepto del mundo y antagonismo de los sistemas idealista y realista: viz, contenido de los Upanishads; los grandes presocráticos, de los siglos VI y V a. C.; la literatura siria, cóptica y neopersa, de los siglos VI y VII; Galileo, Descartes, Bacon, Bruno, Boehme, Leibniz: siglos XVI y XVII; 3ª formación de una matemática nueva, concepto de la cantidad como reflejo y esencia de la forma del mundo: sin rastros en la hindú; pero, en la griega, la cantidad como medida de tamaño, geometría, aritmética, los pitagóricos a partir de 540; la cantidad indeterminada o algebraica: la cantidad como función o análisis: Descartes, Pascal, Fermat (1630), Newton, Leibniz (1670); 4ª puritanismo, empobrecimiento racionalista y místico de lo religioso, fanatismo intelectual: rastros en los Upanishads; liga pitagórica (540); Mahoma (Hedschra, 622); puritanos ingleses (1620) y jansenistas franceses (Port Royal, 1640).

En la tercera — a saber, el otoño: que denomina la inteligencia de las grandes ciudades, o sea la culminación de las fuerzas transformistas estrictamente intelectuales y prácticas — formula tres subdivisiones: 1ª el racionalismo, creencia en el poder sin límites de la inteligencia, culto de la naturaleza, la religión natural: Sutras, Sankhya, elementos más recientes de los Upanishads; la sofística griega (siglo V), Sócrates (469-399), Demócrito (460-360); los mutazilistas árabes (siglo VIII), Nazzam, Alkindi (830), Alkabi (900); los sensualistas (Locke, Shaftesbury: siglos XVII y XVIII), Rousseau (1712-1778), Voltaire, los

enciclopedistas (siglo XVIII); 2ª culminación del pensamiento matemático y aclaración del mundo formal de las cantidades entre los hindú, solo el cero como cantidad y las funciones de los ángulos; en los griegos, Archytas (430-365), Platón (426-346), Eudoxos (408-355), cortes de sólidos; en los árabes, la trigonometría esférica y teoría numeral; Euler (1707-1783), Lagrange (1736-1813), Laplace (1749-1827), el problema infinitesimal; 3ª los grandes sistemas filosóficos de conjunto: el idealismo del Yoga y Vedanta, la teoría del conocimiento del Vaiceshika, la lógica de Nyaya; Platón (426-346), Aristóteles (384-322); Al Farabi (950), Allaf (850). Avicena (1000); Goethe, Kant, además Schelling, Fichte, Hegel.

En la cuarta — o invierno: que llama comienzo de la civilización de las grandes ciudades, debilitamiento de las fuerzas cerebrales de concepción; la vida se torna problemática, predominando las tendencias eticoprácticas de un cosmopolitismo irreligioso y antimetafísico — hay cinco subdivisiones: 1ª concepto materialista del mundo, culto de la experiencia práctica de lo útil y de la felicidad: Tscharvaka (Lokoyata); los cínicos, cirenaicos, últimos sofistas, Pirro (325-275); sectas comunistas, ateístas, epicureístas, de la época de los Abbasidas (siglo IX), los hermanos purificadores (950); Benthan, Feuerbach, Stirner, Comte, Spencer, Marx, darwinistas y materialistas; 2ª ideales de vida ético-sociales, época de la filosofía sin matemáticas: sectas budhistas; Epicuro (347-270). Zenón (340-265), alejandrinismo; tendencias del sufismo primitivo, Al Gunaid (910); Schopenhauer, Nietzsche, socialismo y anarquismo, Hebbel, Wagner, Ibsen; 3ª perfeccionamiento íntimo del mundo de formas matemáticas, las ideas definitivas: sin rastros en la India; Euclides, Apollonio (siglos IV y III), Erastóstenes, Arquímedes (siglo III); Alchwarizmi (800), Ibn Kurra (850), Alkarchi, Albiruni (siglo X); Gauss (1777-1855), Gauchy (1789-1857), Riemann (1826-1866); 4ª rebajamiento del pensar abstracto a una filosofía académica profesional, la literatura de manuales y compendios: los 6 clásicos sistemas hindús; Academia, peripato, Stoa, epicúreos; escuelas de Bagdad y Basra; los kantianos, hegelianos, lógicos y psicologos; 5ª el final, expresión de un último concepto del mundo: el budhismo hindú (1005); el estoicismo greco-romano

(200); el fatalismo práctico musulmán (1000); y el socialismo ético desde el siglo XIX.

Interrumpo aquí esta exposición sinóptica, a fin de poder explicar en la próxima clase las dos otras grandes divisiones del material histórico de que se sirve Spengler. Sin duda los acontecimientos y las fechas que para cuadros semejantes es menester fijar, adolecen siempre de alguna arbitrariedad porque debe buscarse el criterio de encontrar los términos medios y redondear las épocas. Los organismos sociales, como los individuales, no tienen siempre una vida idéntica en su duración: así como, en la vida humana, la demografía adopta un término medio de duración de la existencia, que fija en 70 años aun cuando no pocos vivan mucho más, así en las sociedades se calcula la duración media de cada cultura en 1000 años, si bien muchas pasan de dicho guarismo. Lo mismo puede observarse respecto de las épocas de cada existencia cultural: así como, en la vida individual, no es igual en todos la duración de la juventud, de la edad viril o de la vejez, así tampoco es idéntica en las sociedades la duración de sus diversas épocas de crecimiento, desenvolvimiento y decadencia; pero la sociología adopta términos medios, que es preciso admitir, con su más o su menos, para facilitar las comparaciones. Es, pues, con ese criterio relativista que es menester comprender las divisiones que, en los cuadros sinópticos que nos ocupan, le ha sido a Spengler necesario practicar.

VI

LAS DIVISIONES DE LAS DIVERSAS CULTURAS

Expuesto ya el primer grupo, relativo al elemento espiritual, continuaremos hoy ocupándonos de los otros grupos en que Spengler divide las épocas históricas de las culturas que le sirven de material de comprobación.

Segundo: en cuanto al aspecto artístico, eliminada la cultura hindú — sin explicar claramente por qué, o si es por carencia de suficientes datos, — compara las culturas egipcia, antigua, arabiga y occidental, sin limitación de tiempo. Para ello traza tres

divisiones fundamentales: época preparatoria, ciclo cultural, forma de civilización; es decir, adopta un criterio de comparación distinto del aplicado anteriormente.

La época preparatoria abarca un verdadero caos de formas artísticas primitivas, con el simbolismo linear místico y las tentativas de imitación ingenua: lo que investiga en el período egipcio de Thinitas (3400-3000); el antiguo creto micénico (1600-1100), con evidente influencia egipcia; el arte viejo sirio-arábigo antes de nuestra era, con influencia visible babilónica y persa; y el período merovingio carolíneo (500-900), con la influencia morisca y bizantina.

La cultura, propiamente dicha, la encara como historia de la vida de un estilo, que modela el conjunto de la existencia externa con el idioma de las formas de naturaleza profundamente simbólica; la divide a su vez en dos grandes secciones: la época primitiva y la época posterior.

La época primitiva — que se refiere al ornamente y arquitectura, como expresión elemental del sentimiento infantil del mundo, es decir, de los primitivos — la torna a subdividir en dos partes, a saber: 1ª nacimiento y crecimiento; formas todavía inconscientes y que proceden del espíritu del paisaje; 2ª perfeccionamiento del anterior lenguaje de la forma, con el agotamiento de las posibilidades y contradicción: ambas comparan el viejo reino egipcio (2950-2475), el período griego dórico (1100-650), con el arte cristiano primitivo y permeado por lo antiguo (0-500), y el período gótico (900-1500). El grupo relativo al nacimiento y crecimiento lo compara: en lo egipcio, la 4ª y 5ª dinastía (2930-2625), con el estilo estrictamente geométrico de sus templos, el relieve superficial, la plástica frontal de figuras, las pirámides, las columnas, ciclos de relieve, etc.; en lo clásico, la arquitectura dórica de madera, del templo de Anten, y los díplonos del estilo geométrico (siglos XI al IX), las columnas de madera, las pinturas de los vasos funerarios en lo arábico, el estilo de las basílicas, los bajo relieves de los sarcófagos, la pintura de las catacumbas, las mezquitas en forma de basílica doble (Panteón, de Roma), los arcos de las columnas, las figuras frontales; por último, en lo europeo, el estilo románico y gótico primitivo en la ornamentación y las catedrales, el gótico supe-

rior, las iglesias abovedadas, la plástica de las iglesias catedrales, las pinturas de vidrieras. El otro grupo, referente al perfeccionamiento de ese lenguaje artístico, consagra: en lo egipcio, la 6ª dinastía (2625-2475), con la desaparición del estilo de las pirámides y de los relieves épicos edilios, florecimiento de la plástica de figuras arcaicas; la pintura protocorintia y antigua ática, con temas míticos, en lo griego; el arte sirio bizantino de los siglos IV y V, con el adormecimiento del estilo de relieves y retratos, el brillo de la pintura de mosaicos, los comienzos de los arabescos (puerta de San Ambrosio, en Milán : 386), en lo árabe; y, en lo occidental, la época final de lo gotico, el renacimiento (siglos XIV y XV), terminación de la escultura gotica (Nüremberg), auge de la plástica del renacimiento y de la pintura al fresco, de Giotto a Donatello (gotico) hasta Miguel Ángel (barroco), las tablas pintadas góticas, desde Van Eyck a Holbein, la invención del contrapunto y de la pintura al óleo.

La segunda división, relativa a la época posterior, o sea al apogeo, comprueba la formación de un grupo de artes que son decididamente urbanas, escogidas y personificadas en los grandes maestros, para lo cual subdivide el grupo en tres partes: la 1ª estudia la formación de los artistas que alcanzan la plenitud de madurez; la 2ª, el perfeccionamiento externo de un lenguaje de formas absolutamente espirituales; la 3ª, el cansancio de la fuerza creadora, con el aflojamiento de la gran forma y el fin del estilo; en todos esos aspectos compara los fenómenos artísticos egipcios del reinado medio (2200-1800); el período griego jónico (650-350); el arte bizantinoislamita (550-800); y el estilo occidental barroco (1500-1800). En lo relativo a la formación artística, compara: la arquitectura egipcia; el dominio de la pintura griega al fresco, de Butades a Polygnoto (650-460), las columnas jonicas, auge del tipo de los templos, el empuje ascencional de la plástica sin ángulos (Apolo de Tenea a Hageladas); el reinado de la pintura arabe de mosaicos (siglo VI), el apogeo del tipo de mezquitas (cúpulas de Hagia Sophia, en Constantinopla), los arabescos (portada de M'schatta); el florecimiento de la pintura al oleo, de Ticiano a Rembrandt (1669), el estilo pictórico de construccion, desde Miguel Ángel a Bernini (1680), desarrollo de la música, desde Orlando

Lasso a H. Schütz (1672), época de la cantata. En cuanto al perfeccionamiento de las formas artísticas, utiliza en sus demostraciones: la 12ª dinastía egipcia (2000 1788), los pilones de los templos, los relieves históricos, las figuras de carácter; el apogeo de Atenas (480-330), predominio de la plástica, de Myron a Fidias (460 330), expansión de la pintura al fresco y de colores; en el arte morisco (siglos VII y VIII), auge indiscutido de los arabescos aun en la arquitectura; el estilo rococó (siglo XVIII), imperio de la música, de Corelli (1653) y Bach (1685) hasta Mozart, época de la sonata, el estilo rococó de construcción musical, desarrollo de la pintura al óleo de Watteau a Goya. Por lo que toca al cansancio de ese florecimiento, se sirve del comienzo de la época egipcia de los Hyksos; el estilo de las columnas corintias, Skopas y Praxiteles, el sentimiento y el subjetivismo, pintura de Apollodoro y de Apeles; la época árabe de los Abbasidas; el estilo imperio y el burgués sólido, Mozart, Beethoven, Gainsborough y Delacroix.

La época de la civilización, en que culmina la cultura, la caracteriza como existencia sin forma interna; arte comospolita de urbe mundial, como lujo, deporte, costumbres, las modas en cambio incesante, con resurrección de formas anteriores, mezcla de diversas formas e invenciones de formas nuevas, pero sin contenido simbólico; para ello subdivide sus analogías en tres grupos: 1° el modernismo, con sus ensayos de apreciar artísticamente la decadencia y la transformación de la música, arquitectura y pintura, en simples artes decorativas; 2° el final del sentimiento de la forma, con una ornamentación vacía, sin sentido, abigarrada, con imitación exclusiva de motivos antiguos y modernos; 3° la disolución, con las masas bárbaras, los efectos colosales, el rebajamiento de la técnica y el predominio de las formas artísticas extranjeras.

En el modernismo, compara: la época egipcia de los Hyksos (1788-1580), la decadencia de la composición de los relieves, la desaparición de la convencional plástico, las salas de columnas de varias naves; el helenismo (300-100), el final de la plástica estricta, Lysippos, el arte pergámico, la teatralidad, procedimientos helénicos de pintura: encáustica, ilusionista, rhopografía, el retrato ideal; la época árabe de los Seldschucos (1000),

arte estacionario de Oriente, en Byzancio: renacimiento del helenismo (1000); los siglos occidentales XIX y XX, final de la música: Berlioz, Listz, Wagner; episodio del impresionismo, de Constable y Corot hasta Manet y Leibl; los nazarenos y prerafaelistas.

En el final del sentimiento de la forma, se apoya: en la 18ª dinastía egipcia (1580-1350), la decadencia de las columnas con hojas, el naturalismo de Echnaton, el coloso de Memnon, el templo de rocas de Hatschepsut; la época romana (100 a 100 a. C.), sobreposición de las tres órdenes de capiteles, auge de los copistas de estatuas, la plástica romana, construcciones imperiales con gusto oriental; la época monogólica (1258), la decadencia del arte morisco y su evolución en matices locales, desde España a India; en cuanto a la europea occidental... no cabe comparación, pues los fenómenos artísticos análogos tendrán que producirse más adelante. Aquí ya se trata más de prever que de comparar; pero Spengler se abstiene prudentemente de prever, si bien las analogías permiten diagnosticar la evolución que vendrá.

Y en cuanto a la disolución, por idéntica razón no puede aducir puntos de comparación occidentales, no encontrándolos tampoco entre los árabes, por lo cual limita sus analogías a lo egipcio y antiguo: de lo uno, el período de la 19ª dinastía (1350-1205), con Sethos I y Rhamses II, los vestíbulos gigantescos y las avenidas de estatuas de Luxor, Karnak y Abydos, el saqueo de los monumentos antiguos; la época última imperial romana, con las plazas gigantescas, las termas colosales, los enormes arcos de triunfo y la victoria visible del arte árabe primitivo en todo el Occidente. Tampoco formula aquí Spengler predicción alguna, por más que nuestros *skyscrapers* y fábricas monstruos prestan una analogía sorprendente para basar en ello un diagnóstico.

Tercero: por lo que toca al aspecto político, sus comparaciones se concretan a tres ciclos culturales, a saber: el egipcio, el antiguo clásico y el occidental. Sigue el mismo plan que en el aspecto artístico, es decir, examina la época preparatoria, la de la cultura y la de la civilización; de manera que sólo en lo espiritual ha observado un criterio distinto, con sus cuatro divisiones de

las estaciones, en vez de las tres de la vida, que ha preferido en lo artístico y político.

La de la época preparatoria presenta tipos de pueblos de interés puramente etnográfico; tribus y caciques todavía sin rastros de política ni concepto de estado. Esto lo hace resaltar en el período egipcio de Menes (3400-3000); en el griego de Agamemnón, que es el creto-micénico (1600-1200), con danaos, aqueos, etruscos; en el occidental de Carlomagno o sea el tiempo de los francos (500-900), sajones y longobardos.

La cultura nos muestra grupos de pueblos con estilo marcado y unidad del sentimiento del mundo, realizando la idea inmanente de estado: egipcios; dóricos y jónicos; latinos; germanos, franceses, italianos, españoles, ingleses. La primera época de la cultura muestra la estructura orgánica de la existencia política, con las dos grandes clases sociales: nobleza y sacerdocio: para ello toma la época antigua egipcia (2900-2400), la dórica (1100-650) y la gótica (900-1500); haciendo resaltar: 1° los fenómenos de estados patriarcales; espíritu de las naciones rurales, en las que la ciudad es sólo un refugio o un castillo; cambio de los latifundios señoriales, la nobleza feudal, los ideales caballerescos y religiosos, las luchas de los vasallos entre sí y contra los príncipes; comparando para ello el estado feudal egipcio de la 4ª dinastía, con el poder de los príncipes Gau y del sacerdocio Re, y el faraón como encarnación del Re; el estado social del tiempo de Homero; el « santo imperio romano de la nación germánica », las cruzadas, el imperio y el papado; en seguida viene: 2° lo relativo a la crisis y disolución de las formas primitivas de existencia política: agrupando a la 6ª dinastía egipcia, con el derrumbe del reino en principados hereditarios, el interregno y los reyes parciales; en lo griego, la Esparta primitiva hacia 900; en lo occidental, la decadencia de la idea universal, el interregno, el poder de los vasallos: príncipes teutones, estados del renacimiento, casas de Lancáster y York.

La época de culminación encierra la realización de la idea madura de estado, con la ciudad contra la campaña, y la creación del tercer estado o burguesía: sírvese, para las comparaciones, del reinado medo-egipcio (2200-1800), la época jónica

(650-350) y la época barroca (1500-1800); subdividiendo el material en tres series: la 1ª comprende la formacion de un conjunto de estados bien definidos; en lo egipcio, el estado burocrático centralista, la 11ª dinastía (2160-2000), caida de los señores feudales y dominio del regente de Tebas; en lo griego, el estado municipal, época de las tiranías (650-550), Clistenes, Periandro, Policrates; en lo occidental, el poder de las casas dinásticas, el estado de clases, el período de la Fronda (1550-1650), Richelieu, Wallenstein, Cromwell; la 2ª se refiere a la suma perfección de la forma de estado: el absolutismo, la unidad de ciudad y campaña, el estado y la sociedad, las tres clases; en lo egipcio, la 12ª dinastía (2000-1788), con el poder central más estricto, la mediatización de los señores feudales, la nobleza superior y la burocracia, las revoluciones por sucesiones al trono, Amenemhet, Sesostris; en lo clásico, el absolutismo democrático de Atenas (450), la política de la agora: Temistocles, Pericles; en lo occidental, el absolutismo de las dinastías (Versalles y «el estado soy yo»), la nobleza cortesana, la política de gabinete y las guerras de sucesion: Luis XIV y Federico II; la 3ª o sea la brecha a la forma del estado: revolucion y napoleonismo, triunfo de la ciudad sobre la campaña, del pueblo sobre los privilegiados, de la inteligencia sobre la tradición; en lo egipcio, las revoluciones y regímenes militares (1788-1680), los reyes parciales, emergidos del pueblo; en lo clásico, las revoluciones sociales (380-350), Atenas, Argos, la segunda época de la tiranía: Dionisio de Siracusa, Jason de Pera, Philippo y Alejandro; en lo occidental, final del siglo XVIII, revoluciones en Francia, América, Ginebra, etc., Napoleón.

La civilización contiene la disolucion de todos los grupos de pueblos principalmente orientados en sentido urbano y su transformación en masas internacionales y solo interesadas en lo practico: la ciudad mundial y la provincia: el cuarto estado, la masa proletaria, inorgánica y cosmopolita: para fundarlo lo subdivide en tres estadios: 1º el reino del dinero, en el cual las combinaciones económicas, trusts, kartells, etc., absorben la forma política y la dirección del estado; en lo egipcio, el período de los Hyksos (1788-1580) y dominio de los conquistadores extranjeros; en lo clásico: helenismo (300-100), reinos diadoches.

de Alejandro a Escipción (300-200), la monarquía social, el estoicismo político romano, de Escipción a Mario (200-100); en lo occidental, la forma actual de civilizacion europea (1800-2000), sistema de las grandes potencias, de Napoleón a la conflagración mundial (1800-1914), el socialismo e imperialismo (1920 2000): 2°, el cesarismo: naturalismo creciente de la forma política, decadencia de los organismos nacionales y su conversión en masas humanas, su reabsorción en un imperio de formas despóticas casi primitivas; en lo egipcio, la 18ª dinastía (1580-1350), Thutmosis III; en lo clásico, de Scyla a Domiciano (100 a 100 d. C). César, Tiberio; en lo occidental, el porvenir tendrá que presentar la forma análoga, posiblemente de 2000 a 2200; 3° el egipticismo, mandarinismo, bizantinismo, con la petrificación y decadencia del mecanismo imperialista, para convertirse en botín de pueblos más juveniles o de conquistadores extranjeros, con la lenta pero segura superposición de formas de analogía primitiva: Septimo Severo, por ejemplo, como candillo; en lo egipcio, la dinastía 19ª (1350-1205), Sethos I, Rhamses II, Echnaton; en lo clásico, de Trajano a Aureliano (100-300), Marco Aurelio; en lo occidental... lo que presentará el porvenir probablemente después de 2200. Es decir, en esta parte de los fenómenos sociales políticos, Spengler se abstiene de formular predicciones, como tampoco lo hace en los fenómenos sociales artísticos.

Tales son, a grandes rasgos, las analogías de los fenómenos sociales intelectuales, artísticos y políticos, y en las cuales basa la doctrina spengleriana sus argumentaciones, pues cada una de ellas es un símbolo del estado respectivo cultural, y el conjunto de sus comparaciones muestra la vida del organismo social en las diversas civilizaciones, desde su nacimiento, a través de su desenvolvimiento, hasta su muerte o desaparición, para refundir sus elementos en nuevos organismos que repiten el ciclo eterno: exactamente como los organismos físicos — plantas o animales — renuevan ese ciclo y se reproducen o se transforman en otras especies o variedades. Es decir, es la ley biológica universal lo que rige la vida de unos y otros organismos: de los físicos y de los metafísicos, de las plantas y animales como de las sociedades. Se toca aquí, como con la mano, la faz más de-

licada de la sociología: al estudiar los fenómenos sociales forzosamente en cierto momento se llega al deslinde de lo presente y, por ende, se vislumbra involuntariamente el porvenir; el sociólogo, entonces, sólo puede aducir los elementos de juicio que le permiten predecir cuál deberá ser la orientación futura. La prudencia más elemental, en tal punto, aconseja insinuar y no formular: es eso, cabalmente, lo que practica la novísima sociología spengleriana.

Es importante tener en cuenta la aplicación del método comparativo analógico, por lo menos en aquellos fenómenos sociales elegidos por Spengler en las culturas especificadas, porque tal procedimiento es lo que justifica el diagnóstico respecto de la marcha de otros estadios culturales. En efecto, en las ciencias físico-naturales es hoy axiomático que todos los seres vivientes — plantas o animales — tienen, malgrado sus cuasi infinitas variedades de forma, una estructura orgánica fundamental fija, de modo que una porción cualquiera de ésta permite deducir las demás peculiaridades estructurales del animal o de la planta respectiva: la paleontología, por ejemplo, hace a diario uso de ese principio, describiendo y clasificando animales de los que ya no hay casi rastros, simplemente a base de un hueso descubierto, porque el resto del esqueleto debe ser proporcionado a dicho fragmento, lo que permite reconstruir todo el animal, quedando sólo como dudosos pocos detalles, cual los referentes a la piel, coloración, etc. La razón de ser de ese procedimiento es que la vida orgánica requiere, para realizarse, organos determinados y éstos responden a una estructura dada en el esqueleto: las diversas especies varían enormemente en forma y modalidades, pero la vida exige especificada estructura orgánica, básica, sin la cual no se concibe la existencia. Pues bien: la sociología spengleriana aplica ese principio, indudable en los organismos físicos, a la vida de los organismos metafísicos, y sostiene que toda la fenomenología social se desenvuelve a base de ciertas formas fundamentales, que constituyen la estructura orgánica de las sociedades, y que, si bien éstas pueden diferenciarse enormemente entre sí, no cabe su desenvolvimiento cultural — el conjunto de sus fenómenos sociales en evolución — sin ese esqueleto social, en el cual las partes tienen proporciones

dadas, relacionadas entre sí, de modo análogo como en los esqueletos animales existe proporción inconfundible entre sus diversas fracciones. Así, entonces, precisado un determinado fenómeno social — espiritual, político, artístico, etc., — puede deducirse analógicamente la proporción del desarrollo de los demás fenómenos sociales y reconstituir en esa forma todo un estado cultural: si, por ejemplo, nada conociéramos de la civilización egipcia y solo quedara una pirámide, el estudio atento de esta mostraría cómo la arquitectura de la época representa un desarrollo determinado, que exige en las demás manifestaciones sociales un desenvolvimiento armónico: en religión, organización política, régimen económico, etc. De ahí la extraordinaria importancia de las comparaciones análogicas de fenómenos sociales en diversas culturas, pues muestran cómo el organismo de la sociedad se desenvuelve en orden y modo parecidos, por lo cual basta comprobar los caracteres de uno de aquellos fenómenos para precisar el conjunto de los demás de su estado de cultura y cuál ha debido ser su evolución anterior hasta llegar a dicha forma, como cuál deberá ser su posterior evolución hasta terminar su ciclo histórico.

Es ese método el que, en la ciencia médica, por ejemplo, permite diagnosticar un estado patológico, pues una vez determinados los síntomas del paciente basta compararlos con otros análogos para conocer la marcha de la enfermedad y poder, entonces, prever su desarrollo. Verdad es que, para ello, menester es precisar exactamente esos síntomas y compararlos meticulosamente con los análogos de otros estados de igual índole. Con todo, por grande que sea la ciencia y experiencia de los médicos más conspicuos, sabido es cuán delicada es la aplicación de tal procedimiento y a qué errores involuntarios suele prestarse el diagnóstico en apariencia mejor formulado. Por eso, en sociología, hay que proceder con la máxima prudencia al aplicar método semejante, sobre todo al precisar las analogías que sirven de punto de comparación: Spengler es en esto sumamente cauto pero, como en todo ensayo de una teoría nueva, no es fácil acertar en todos los casos, por lo cual el estudioso queda invitado a comprobar por sí mismo la exactitud de las analogías referidas y de la comparación de las mismas, como la

determinación de otras analogías en otras culturas — principalmente las precolombinas : para lo cual tenemos en América un material tan abundante, en las ruinas conservadas y en las colecciones de los museos, como en la copiosa literatura técnica de los especialistas nacionales y extranjeros, cual se expuso detenidamente en esta cátedra, en el curso de 1916, y se consigno en parte en mi recordado libro de 1917 — y su comparacion con aquéllas, pues cuanto mayores sean los elementos de juicio disponibles mayor será la probabilidad del acierto.

Basta, por el momento, hacer la anterior indicación a la juventud estudiosa, pues al examinar los diversos elementos de la criteriología de esta nueva doctrina habrá que dedicar especial atención al criterio histórico, lo que permitirá volver sobre esta cuestión, que tiene una importancia fundamental en sociología.

VII

EL CONCEPTO DE CANTIDAD

Expuesto ya el método de la nueva sociología, corresponde entrar ahora a examinar los fundamentos de su criteriología. Lo primero que en ésta atrae nuestra atención es su base matemática, exactamente como fué matemática la base de la sociología comtiana : cual lo analicé en mi libro de 1910, *Augusto Comte y sus doctrinas sociológicas.* Pero en la de Spengler esa base adquiere proyecciones intensísimas, que permiten considerarla como el alma misma de su doctrina. Voy a tratar de exponer, prescindiendo de las fórmulas técnicas, lo que constituye — en la sociología spengleriana — el sentido de las cantidades, la esencia de los números. Al hacerlo buscaré despojar a esta parte de todas las frondosidades técnicas del vocabulario matemático profesional, con sus fórmulas de aspecto cabalístico y que suelen convertirse en barrera inexpugnable para el no iniciado : paréceme que, en esto, aquel sociólogo no ha podido resistir a la tentación — por tratarse de su propia disciplina — de hacer inocente ostentación de su dominio de ese lenguaje tecnológico, como suelen verificarlo los que, en todos los ramos de los cono-

cimientos humanos, hablan a los profanos con el vocabulario aparentemente esotérico de su especialidad.

Se ha visto ya qué importancia tiene, en la nueva doctrina, la antítesis de ser y estar siendo, de lo estático y lo dinámico. Verdad es que para *ser* es menester haber pasado antes por el estado de *estar siendo*, desde que aquéllo es simplemente el final de esta evolucion: los conceptos de la física sobre la teoría kinética de los gases, la velocidad regular y el estado de movimiento, muestran el permanente devenir, pero la distinción entre hallarse en evolución y haber terminado ésta, es capital. La conciencia humana presenta vívidamente esa contraposición entre lo propio y lo ajeno, puesto que todo lo exterior — la vida de los sentidos — presupone una intervención de lo extraño o ajeno para condicionar lo propio: los filósofos siempre así lo han reconocido al establecer la diferencia entre impresión y cosa en sí, el mundo como voluntad y como contemplación, el yo y el no yo; mientras que en el yo íntimo está el elemento indudable de lo propio, que lo extraño viene sólo a condicionar. La conciencia, al distinguir entre los dos conceptos de alma y mundo, establece análoga antítesis, que recorre una escala inconmensurable desde el despertar mítico del hombre primitivo o del niño — la inspiración religiosa y artística en otros estadios de cultura — y el juicio claro y definido del pensamiento kantiano o napoleónico: esa estructura interna de la conciencia es un hecho, sin que nos interese mayormente saber si lo primero origina a lo segundo o vice versa. La vida es la realización de esa polaridad; lo que esta siendo y lo que es constituyen el hecho y la materia de aquélla, puesto que la vida es evolución constante y equivale a la conciencia siempre despierta: hecho que llamamos « presente »; y ambos tienen la característica de la orientación, que es lo que se denomina tiempo, con todos sus problemas: eso es lo que constituye lo que está siendo, o sea la vida: mientras que lo que es y ha terminado su evolución, es la muerte o negación de la vida. El alma es la idea de la posibilidad, y el mundo, la de la realidad: la vida, entonces, es la forma en que se realiza lo posible; y la orientación a que obedece en el presente, se denomina pasado para lo que se realizó y futuro para lo que se está realizando. Análoga es la antítesis de natu-

raleza e historia, porque en ellas se contiene la conciencia de lo que está siendo y lo que es, de lo que vive y lo que ha vivido, formando el conjunto del cosmos universal, que se caracteriza por tiempo y espacio, según contemplamos lo que está siendo o lo que ya es: pero no se trata de una antitesis alternativa sino de una escala de las diversas maneras de encarar el mundo exterior en nuestra propia alma, desde el punto de arranque de la idea mecánica hasta el de la organica, que recién adquiere los matices que diferencian sus casi infinitas gradaciones por el uso del idioma culto; por eso se dice de los salvajes y de los niños que no tienen aún cultura, porque no disponen del instrumento de un idioma que traduzca aquellos matices. La cultura, pues, encierra el doble concepto de la posibilidad de la existencia evolutiva, y de las formas que esa evolucion presenta: hechos y conceptos; de modo que religión y estado, artes y ciencias, pueblos y ciudades, formas económicas y sociales, idiomas y costumbres, caracteres, rasgos históricos y modas de indumentaria, representan la historia porque equivalen al desenvolvimiento de la vida, a la realización de un estado de cultura. No cabe en esto definiciones de catecismo o de manuales: se trata de apreciar lo que se vive y se llega a conocer, o sea la correlacion entre lo propio y lo extraño, entre el sujeto y el objeto: de ahí la distinción entre las diversas clases de intuición artística, literaria o filosófica, y los resultados realistas de la experiencia razonada y de la técnica experimental: pues en aquel caso se trata de lo que se vive, de lo propio, del sujeto: y en este otro caso es lo que se llega a conocer, lo extraño, el objeto. Para lo primero, nos servimos de la comparación, la imágen y el símbolo; mientras que para lo segundo empleamos la formula, la ley, el esquema. Lo que ya es, debe ser objeto de conocimiento e idéntico con la operación intelectual más razonada; lo que esta siendo, debe ser vivido y sentido profundamente, pero sin palabras. El conocimiento de la vida es una disciplina que carece de reglas, porque es la apreciación propia del sujeto respecto de todo lo que vive; mientras que el de la naturaleza requiere ser comprendido, clasificado en leyes y ecuaciones, las cuales constituyen un sistema en contraposición con el mundo ideal de Plotino, Dante y Bruno, que era el organismo de un proceso histórico

puro, el cual solo podía contemplarse, vivirse mentalmente, ser concebido como forma y cuadro, traduciéndolo en concepciones artísticas y poéticas. Las dos modalidades de la conciencia son vivir y conocer; comprender algo — sea en la historia o en la naturaleza — es ordenar armónicamente el conjunto de datos vividos y conocidos, sea que provengan de nosotros o de otros.

La forma elemental de la realización del alma en el medio ambiente, es la expresión numérica de cantidad, el elemento esencial de las matemáticas. Y es sugerente observar que éstas escapan, por su profundidad, a la generalidad de las gentes, manteniendo un rango único entre todas las creaciones del espíritu: constituyen una ciencia de estilo estricto cual la lógica, pero de contenido más amplio; un arte tan verdadero como la plástica y la música, en cuanto obedece a la necesidad de una inspiración dirigente y su desarrollo implica grandes convenciones de forma; son, por último, una metafísica del más alto vuelo, como lo demostraron Platón, Descartes y Leibniz: caracterizan la orientación de cada filosofía y personifican la idea realizada de una necesidad causal, como el concepto de Dios, que cada cultura remodela arrancándolo de lo más hondo de su alma; y representan el concepto mismo del destino, del hado, siendo esto último quizá lo que da a los guarismos un cierto tinte de misterio, que el pensamiento religioso de todas las culturas ha utilizado. Ahora bien: así como lo que está siendo forzosamente se desenvuelve en la dirección del tiempo, lo que ya es se convierte en la extensión del despacio: este concepto doble es lo que cada cultura personifica matemáticamente en el tipo de la cantidad fija en sí o en el de la en fijación cronológica, porque la extensión tiene tamaño, puede medirse y traducirse en cifra dada, mientras que lo futuro no puede abarcarse y su fijación se verifica indeterminadamente en el tiempo, es decir, cronológicamente como función. El número es, entonces — como la palabra, — un símbolo óptico que revela la manera de fijar el valor de las cosas y de materializarlo. Por eso el orígen de los números equivale al de los mitos: de ahí que los romanos los convirtieran en divinidad — *numina* — pues encierran una concepción del mundo, traducida en forma de guarismos y en idea de cantidad, como esfuerzo supremo del elemento de lo propio en la

conciencia. Con el número la conciencia ordena, divide y subdivide el mundo y lo delimita; como el saber experimental lo realiza, a su vez, con la definición, el juicio, la regla, el sistema, la relación de causalidad: el concepto de base y conciencia, en las ciencias físico naturales, equivale al de causa y efecto, en las matemáticas. La filología procede de idéntica manera: la gramática y sintáxis de un idioma están íntimamente ligadas con las matemáticas: la lógica misma es una especie matemática. Todos los actos conscientes que se relacionan con las matemáticas — medir, contar, dibujar, pesar, ordenar, dividir — implican la delimitación de lo que ya es en su extensión y constituyen los objetos, cualidades, relaciones, peculiaridades, unidad y pluralidad, la estructura necesaria e inconmovible de la naturaleza; la cual, en el fondo, es sólo lo susceptible de ser apreciada numéricamente, por lo que Galileo decía que estaba *scripta in lingua matematica* y Kant agregaba que las ciencias físico-naturales no pueden ir más allá de las exactas.

El número es, por lo tanto, el signo de la delimitación extensiva, terminada ya: de ahí que Pitágoras, obedeciendo a una hondísima inspiración religiosa, sostuviera que era aquél la esencia de la realidad, pues ésta resulta así realizada, conocida, delimitada; es decir, no las matemáticas que se ocupan sólo del manejo formal de las cantidades, sino las que contienen un mundo virtual de cifras simbólicas, constituyendo una cualidad poderosa de la conciencia, mientras que las primeras son sólo una posibilidad de desenvolverse. Las matemáticas, en el sentido estricto, no representan todos los conceptos de esa índole que abarcan las otras, en sentido lato, pues hay diversas maneras de manifestar la esencia matemática de las cosas, y las cifras, como lo enseñan los tratados para su uso, no son sino una de aquéllas. Así, en toda cultura primitiva se observa un estilo arcaico, que podría denominarse geométrico: esto se evidencia en el arte antiguo helénico; el elemento matemático del estilo dipylon, en los vasos funerarios griegos, es análogo al de los templos egipcios de la cuarta dinastía, con su predominio de la línea recta y del ángulo recto, como es parecido el estilo hierático de los relieves en los sarcófagos de las catacumbas cristianas y en la ornamentación romana: cada línea, cada figu-

ra humana o animal, con su tendencia no imitativa, revela un pensamiento matemático místico, relacionado con el misterio y culto de la muerte, es decir, de lo que se convierte en lo que es y deja de ser lo que está siendo.

El fenómeno religioso es íntimamente matemático: los templos dóricos y las catedrales góticas son simples petrificaciones matemáticas. Pitágoras concibió al número como principio de la organización del mundo: conjunto de cosas que pueden tocarse, medirse o pesarse. El fenómeno artístico, a su vez, se convierte en matemático: la hermosura de formas de la estatuaria helénica obedece a medidas bien definidas; las columnas de orden dórico y jónico responden a proporciones calculadas; todas las artes son simples maneras de delimitar las cosas matemáticamente: la pintura, en la perspectiva, resuelve matemáticamente un problema del espacio. Las pirámides, como la técnica administrativa de irrigación y de construcción, como el mismo calendario, revelan la esencia matemática de la cultura egipcia. Los australianos aborígenes, considerados como los hombres en la escala inferior de toda cultura, demuestran un singular instinto matemático en el uso del *boomerang*, al calcular que el arma que arrojan volverá exactamente al punto de partida, apesar de que no traducen ese cálculo en cifras, ecuaciones o fórmulas, las cuales habrían exigido un análisis geométrico complicado, ageno a su mentalidad primitiva. Existe, pues, un mundo matemático que caracteriza el estado de alma de una cultura primitiva o adelantada, pero que no se traduce en cifras o fórmulas. Y esto lleva de la mano a la conclusión de que las cifras en sí mismas no existen ni pueden existir, sino que son simples signos de diferentes mundos matemáticos, que responden a la mentalidad de cada estado de cultura: por eso hay distintas series de cifras o números hindús, árabes y antiguos, clásicos, occidentales; cada uno de los cuales es la expresión de una concepción propia del mundo, un símbolo de valor científico minuciosamente fijado, el principio de una ordenación de lo que se ha convertido en lo que es: el centro: en una palabra, del alma cultural respectiva y que responde sólo a esa cultura y no a otra. De ahí que no deba hablarse de matemáticas como cosa idéntica en todas las culturas, sino de tantas matemáticas

distintas como culturas diferentes existen o han existido: el sistema arquitectónico de la geometría euclideana es diverso del de la cartesiana; el análisis de Arquímedes no es el del Gauss, ni en la forma ni en el fondo, pues responden a un diferente concepto de la cantidad y su desenvolvimiento científico. Las cantidades, en su concepto numérico, dominan a cada cultura aún antes de que la educación matemática respectiva las pueda enseñar o utilizar en su nuevo concepto: así, las formas más antiguas de la ornamentación y de la arquitectura, de las columnas dóricas y de las catedrales góticas, contienen únicamente la idea de la geometría euclideana y la del cálculo infinitesimal siglos antes de que las formularan los cultores de las matemáticas en las épocas respectivas.

La inteligencia humana realmente sólo tiene conciencia del yo cuando se apropia la idea de cantidad, que es lo que le permite apreciar los objetos, delimitados y diferenciados unos de otros, organizando un sistema del ambiente, una forma de mundo, sometido a leyes universales, y es así como se apercibe el espíritu del significado de las mismas. Para el salvaje y para el niño no es ello alcanzable, pero en el acto en que se comprende el significado de contar, medir, dibujar, formular, se abre a la mente un mundo nuevo: es ese proceso, cabalmente, lo que separa los estados de cultura y diferencia al hombre civilizado del primitivo.

La sociología ha admitido hasta ahora lo que se consideraba un truísmo filosófico, a saber: que las formas mentales son constantes y que sólo hay una manera de llegar a conocer. Pero esto es una ilusión, pues el conocimiento tiene diversos estilos según las culturas que representa y cada una de estas modela diversamente las formas mentales; el *consensus omnium*, invocado para justificar aquel aparente truísmo, se convierte en prueba del error común. Las divergencias de los diversos pensadores no dependen de las deficiencias del espíritu humano sino de una necesidad de su destino, según el ambiente cultural del cual son exponentes; precisamente lo más hondo del saber no proviene de la constancia de los pensadores sino de la divergencia y periodicidad orgánica de éstos: por eso una de las obligaciones de la novísima sociología deberá ser la de exponer

una morfología comparada de las formas de conocimiento. Podría invocarse, en contra aparentemente de esta conclusión, toda la doctrina de Kant, con sus síntesis *a priori* necesarias y de aplicación universal, y *a posteriori* procedentes de la experiencia: pero no es posible trazar tal línea divisoria, como lo demuestran las matemáticas superiores y la mecánica, y el concepto aprioristico es caprichoso ya que no es susceptible de probanza alguna ni para sostener la invariabilidad de la forma de toda actividad mental ni su identidad para todos los hombres, además de que es muy variable el alcance de su aplicación universal, puesto que todo hombre es siempre miembro de una determinada cultura y forzosamente piensa y concibe como lo exige la misma, lo que trae como consecuencia diversos contenidos en lo aprioristico y la imposibilidad de determinarlos.

Resulta sumamente difícil definir las matemáticas porque no constituyen una disciplina análoga a las demás, como, por ejemplo, la astronomía y la mineralogía: de ahí que si se quiere aplicar los actuales conocimientos matemáticos a los análogos de Atenas y Bagdad, resultarían distintos los temas, objetivos y métodos; y de ahí proviene que no haya sino diversas matemáticas y no una sola, pues la historia de esa disciplina demuestra que cada una de sus formas, en los diferentes estados de cultura, es una reencarnación de mundos agenos de formas: en sus apropiación, transformación y delimitación; y de duración limitada y orgánica, con su respectiva formación, madurez, languidecimiento y desaparición. El espíritu griego, por su esencia antihistórica, creo sus matemáticas de la nada, como si las culturas anteriores no las hubieran ya cultivado; mientras el espíritu occidental, resueltamente histórico, se apropió la herencia helénica siquiera de lo externo, buscó modificarla y perfeccionarla, destruyendo el concepto euclideano, para él inadecuado: Pitágoras y Descartes personifican ambas tendencias, en el fondo idénticas.

La lengua matemática inspira, en todas las culturas, todos los fenómenos sociales artísticos, porque su objetivo es construir un sistema completo de proposiciones que representen el orden sintético de lo que ya es: es decir, tiende a la misma síntesis que, en todo problema de la forma, preocupa a todas las

artes y llena la vida de todo artista, expresándose en el dominio técnico de cada arte. La idea de forma del escultor, pintor, músico, es esencialmente matematica: en el análisis geométrico y en la geometría de proyecciones del siglo XVII se presenta clara esa tendencia, que constituye a su vez el alma de la música instrumental coetánea, con su estilo de la fuga y las reglas del contrapunto, que no es sino la geometría del mundo de los tonos: como es tambien la esencia de la pintura al óleo, con el principio de la perspectiva, verdadera geometría del mundo del paisaje y de las figuras. Es decir: eso es la idea cuya forma, en lo que cae bajo nuestros sentidos, sólo puede ser mirada y precisada con las facultades internas, mientras que las ciencias no contemplan ni aprecian en tal forma sino que observan, desarticulan y experimentan; siendo así que las matemáticas ultrapasan ese objetivo desde que, en sus problemas más delicados, proceden intuitivamente y no abstrayendo: el matemático sólo logra ser perfecto cuando siente en sí la hermosura de lo verdadero. El secreto de los números y el de la forma artística se identifican así, pues ambas tendencias buscan alcanzar su objetivo en una reglamentación importante, en las medidas de lo hermoso, en los tamaños bien aquilatados, en las relaciones claramente determinadas, en la armonía, en el orden perfecto de lo que perciben nuestros sentidos, traduciendo todo ello en formas que lo simbolicen, lo vistan, lo realicen. Resulta así que el concepto del mundo formal se refleja de igual manera en las matemáticas como en los tonos, líneas y colores; de ahí que la creación matemática supere a la científica, pues Newton, Gauss, Riemann, fueron temperamentos artísticos que concibieron intuitivamente sus grandes descubrimientos, por lo cual se ha dicho con verdad que un matemático que no sea en parte poeta difícilmente será perfecto.

Por otra parte, las matemáticas son un arte verdadero, con su estilo sometido a modificaciones de época en época, y no — como la sociología anterior lo sostenía — de una substancia inmodificable. Así, el desarrollo sucesivo de la teoría de las funciones influye visiblemente en las tendencias de la teoría musical de Orlando Lasso; todos los grandes matemáticos, a partir de Fermat, Pascal y Descartes (1630), son analistas tras

cendentales: todos los antiguos, desde Pitágoras (540), son naturalezas que no se elevan de lo corporal visible; así como, en este último caso, es matemática la escultura marmórea jónica, también, en el otro, lo es la música instrumental. En lo antiguo, la característica planimétrica de sus comienzos evoluciona, de Pitágoras a Arquimedes, a la estereometría de todo lo que cae en su dominio: esa es la tendencia coetánea en el estilo ático-corintio, desde la simple superficie hasta la plástica en relieve sobre la misma. La estatua griega emerge de las columnas figuradas como relieve (Hera, de Cheramyes) y de las tablas, de madera o bronce, para adornos murales (Artemis, de Nicandro): tanto una materia como la otra eran trabajadas con instrumento cortante y de ahí vino el cincel, para burilar el mármol y crear el cuerpo aislado; así, en lo occidental, la transformación de la geometría en análisis del espacio puro da a la música instrumental sus nuevos medios de expresión, pues el violín comienza a suplantar al laud (1520), se inventa el fagote (1525), el órgano resalta sobre los demás instrumentos y llena el espacio donde se encuentra (siglos XVI y XVII), se funda la cromática (1567 - 1613) con Monteverdi y se organiza la primera orquesta. Y al lado del maravilloso *analysis situ*, la genial creación matemática de Leibniz, se contempla el poderoso simbolismo de espacio en las últimas obras de Rembrandt: su autoretrato de Munich, su Cristo de Darmstadt y su evangelista Mateo.

Los números, sean considerados óptica o trascendentalmente, no son realidades empíricas sino formas de extensión, como las líneas ornamentales y las armonías musicales, de modo que su procedimiento es sintético: una composición artística, diferente, por lo tanto, de la forma técnica de la física y de la química: y obedecen a una intuición, que equivale al *apriori* de Kant. Es cierto que la aritmética elemental no permite comprobar esa observación, pero sí todo el conjunto de las matemáticas y sus órdenes superiores, como — en los respectivos estados de cultura — lo ponen de manifiesto: el sistema decimal hindú: los grupos griegos de cortes de sólidos, las cifras primarias, los poliedros regulares; y en lo occidental, los cuerpos numerales, los espacios de múltiples dimensiones, las formas trascendentales de la teoría de las transformaciones y de las masas, los

grupos de geometrías no euclideanas: todo ello no ha sido producto de razonamientos realistas sino que, en sus fundamentos metafísicos, ha sido por primera vez contemplado y apreciado intuitivamente, cual visión poética. Esas formas matemáticas han sido vividas y no aprendidas, es decir, son la expresión del concepto íntimo del mundo y personifican el simbolismo de los números: son, como el interior de las inmensas catedrales, los versos del ángel en el prólogo del *Fausto*, las cantatas de Bach, algo que sólo se alcanza a comprender en esas horas especiales en que el espíritu parece desprenderse de lo terrenal y mirar a lo desconocido, dando así razón a Platón, cuando dice que los números constituyen las ideas eternas de su cosmos.

Las matemáticas pitagóricas fueron una creación, como las egipcias y las algebraico-astronómicas de la cultura babilónica, con su sistema de coordenadas elípticas: pero esas dos últimas no influyeron en la primera, mientras que ésta sí en la occidental, a pesar de los rastros que en la última ha dejado la intermedia árabe. Para el antiguo — griego o romano — la cantidad representa la esencia de todas las cosas que los sentidos pueden apreciar: es decir, una medida de tamaño: porque solo se mide lo que está cercano y tiene forma corpórea. Por eso la estatuaria antigua representa todo lo esencial e importante de la existencia, su hermosura, en una figura que traza con superficies, medidas e interdependencia de todas sus partes, realizando así el concepto pitagórico de la armonía de los números, puesto que la piedra o mármol recién es obra de arte, estatua, cuando adquiere contornos calculados y formas medidas, pasando a lo que es, gracias al cincel: antes de eso nada significa, es un caos. El arte, sirviéndose de la medida, convierte al caos en cosmos: la extensión es, para el antiguo, lo corpóreo; para nosotros, el espacio en función del cual aparecen las cosas; mientras que el cosmos clásico es el conjunto de todo lo susceptible de peso o medida: de ahí que Anaximandro adelante a su tiempo cuando se refiere a la estatua que puede salir de un bloque de mármol, aludiendo a lo que todavía no tiene cantidad ni medida y que sólo tendrá existencia una vez que esto se verifique, o sea, lo que Kant, más tarde, entiende por el espacio absoluto en el cual existen todas las cosas y que no es susceptible

de ser pesado ni medido. El matemático antiguo sólo concibe el tamaño, la medída, las proporciones de los cuerpos: el número, que tal expresa, es el símbolo óptico de ello; y la cultura clásica nunca concibió otra forma de matemáticas, es decir, sólo su aspecto estereométrico. Eso fué lo que Euclides consagra en su sistema (siglo III) cuando trata del triángulo, la superficie limitada de un cuerpo, sin sospechar un sistema de tres rectas que se corten o un grupo de tres puntos en el espacio de tres dimensiones: la línea, para él, es lo largo sin lo ancho....

El número, en las matemáticas occidentales, nada tiene que ver con el tiempo sino con el espacio; para el antiguo, era la relación de lo que el ojo humano alcanzaba, de modo que no pudo concebir las cantidades abstractas, los sistemas complejos, hipercomplejos, antiarquimédicos, etc. Para Euclides las distancias inconmensurables no podían expresarse con guarismos: en realidad, el concepto de la cifra irracional exige la separación de la idea de cantidad de la de tamaño, precisamente porque aquella jamás puede ser representada por una distancia determinada; y un mito griego gráficamente lo expresa al suponer que para sacar a luz lo irracional arrancándolo a lo desconocido sería menester haber desaparecido en un naufragio, porque lo que no tiene expresión ni forma debe siempre permanecer oculto. Ese temor a lo no conocido es característico de la cultura helénica: por eso resistía la expansión de sus pequeñas ciudades a las campañas circundantes y no construía amplias calzadas con lejanas perspectivas; concretaba su navegación a las aguas mediterráneas, resistiéndose a emplear los datos astronómicos babilónicos que habían permitido a las embarcaciones egipcias y fenicias salir al océano; en una palabra: todas sus concepciones artísticas demuestran el miedo a lo que no está presente, se abarca con la visual o se toca con el tacto, fuera de lo cual le parecía que todo era inseguro y misterioso, y toda su religiosidad estaba íntimamente ligada a lugares dados, no concibiendo dogmas trascendentes. La parte esotérica del círculo platónico corresponde a la teoría matemática de los poliedros regulares, como el divino extrahumano del jansenismo de Descartes equivale a su análisis de lo infinito. En el *Timeo,* de Platón, se observa que la destrucción de la serie de los núme-

ros enteros equivale a un sacrilegio contra la divinidad, de modo que la transformación posterior de las series numerales discontinuas en un *continuum* ponía en tela de juicio el concepto mismo del mundo antiguo, pues las cifras negativas (el caso sólo fué comprendido por los hindús), chocaban con el hecho de no existir tamaños negativos; siendo así que los occidentales han establecido símbolos positivos de lo negativo al expresar gráficamente aquella clase de cifras. Para la antigüedad clásica lo que no podía dibujarse no cabía expresarse en números; una potencia de cuarto grado le habría sido inconcebible, porque hubiera exigido la extensión de la cuarta dimensión; la cifra «cero» tampoco tenía entonces significado posible: así lo comprendía la cultura de la época, demostrando que lo exacto en sí no es absoluto sino una ilusión, simplemente porque es relativo a la mentalidad de su tiempo.

He ahí una paradoja aparente: las matemáticas, como prototipo de ciencias exactas, son las menos exactas de las ciencias! Las de la cultura clásica sólo admiten lo cercano y medible o pesable o contable, mientras que las de la occidental son simple forma del espíritu que investiga. El lego considera que una fórmula matemática es la expresión exacta y absoluta de la verdad, y Schopenhauer se dió el fácil placer de mostrar que la geometría euclideana no coincide con lo que se contempla: así, en grandes distancias las paralelas se tocan en el horizonte y en tal hecho se basa la perspectiva de la pintura; el teorema más trillado de Euclides falla por su base si, como triángulo, se toma el lugar del observador y dos estrellas en el cielo.... Para los griegos el número era la explicación de lo que es y tiene forma definitiva, y, por medio de la causalidad, se relaciona con la muerte: como los occidentales conciben a sus números con criterio cronológico, ligados a lo que esta evolucionando, a lo que vive, a lo que elabora el destino: las formas definitivas ya no evolucionan porque significan la realización de una evolución, el final de un proceso, la muerte de una vida: por eso los números son la expresión de cada cultura en forma de arte, pensamiento, estado, religión, y de ahí que haya tantas matemáticas diferentes como diversas culturas. Pitágoras, con sus números apolíneos, crea una religión; el concepto de lo infinito de Dios

tenía que llevar al cálculo infinitesimal y así Leibniz concibe su *analysis situ*, aplicado en el último siglo por Grassmann a la teoría de la extensión y por Riemann al simbolismo de superficies de dos lados; Descartes, Kepler, Newton, eran matemáticos llenos de religiosidad, comprobando el dogma con sus cálculos numéricos.

VIII

EL CRITERIO MATEMÁTICO

Las consideraciones que se desprenden de la exposición del criterio matemático con relación a los fenómenos sociales — artísticos, políticos, intelectuales, religiosos, etc., — son realmente sugerentes. Hemos visto, en la clase anterior, con cuánta evidencia resalta que las matemáticas son simple expresión del estado de cultura respectivo y cuán íntimamente se ligan con todas las manifestaciones culturales, hasta convertirse en el alma de las mismas.

Conjuntamente con la era cristiana, y paralela a la cultura occidental en formación lenta desde entonces, se desenvuelve en el mundo oriental la cultura árabe, siendo característico símbolo de su modalidad propia el empleo del álgebra, con sus números de letras y no de guarismos; es decir, con las cantidades indeterminadas y no determinadas, concepto matemático completamente nuevo y que se rodeó del nimbo de lo mágico. De Cairo a Bagdad aquel mundo típico desenvuelve una cultura distinta de la antigua y que obedece a ese criterio matemático, permeando al imperio romano y llenándolo con savia nueva: en el fenómeno religioso, por ejemplo, con los cultos orientales de Mithras, Serapis, Horus, Isis, los Baals sirios de Encesa y Palmira, el neoplatonismo; en el fenómeno artístico, con el foro imperial y el Panteón, en Roma, verdadera mezquita típica. El número deja de ser la medida y esencia de las cosas plásticas: en los mosaicos de Ravena, por ejemplo, el hombre representado ya no es un cuerpo ordinario. Todavía los números algebraicos indeterminados no presentan, sin embargo, la variabilidad

regular del número occidental, es decir, su índole de función. Durante 9 siglos se perfeccionan las matemáticas algebraicas y la época de los Abbasidas señala la culminación de ese concepto mágico, produciéndose entonces la lucha entre la tendencia cultural árabe, en su forma morisca, con la occidental; y en todas las artes se nota ese choque de los dos conceptos matemáticos. La geometría euclideana se personifica en la escultura ática; el análisis occidental del espacio, en el estilo de la fuga de la música instrumental; el álgebra árabe, en el arte mágico de los mosaicos y arabescos, con su laberinto de motivos de forma orgánica, y el alto relieve del estilo de Constantino. Como el álgebra a la aritmética antigua y al análisis occidental, así se relaciona la basílica de doble cúpula al templo dórico y a la catedral gótica. Recién Descartes (1639) da expresión al nuevo concepto matemático, pues su geometría no es un método distinto sino una idea diferente de cantidad y número, que se independiza de lo que puede medirse o pesarse, sostituyendo la idea de la superficie concreta con la del punto abstracto e independiente del espacio. Destruía así el viejo preconcepto del tamaño, de la dimensión que los sentidos aprecian, y lo reemplaza por el valor de relación variable de su situación en el espacio, de modo que la geometría clásica venía a subordinarse al mundo numeral del análisis y a convertirse en un proceso sintético que determina la situación de los puntos en un espacio de variadas dimensiones, o en uno analítico en el cual las cantidades están determinadas por la situación de los puntos: de modo que toma las situaciones en vez de los tamaños, dando así a la extensión un sentido de espacio y no de cuerpo. De ahí la transformación de los valores de los ángulos en funciones ciclométricas y más tarde en series, las que, en los anillos infinitos del análisis algebraico, pierden todo rastro de la formación geométrica de estilo euclideano: la cifra de la circunferencia, como la base de los logaritmos, aparecen por doquier en este nuevo concepto indicando relaciones que ultrapasan las de la antigua geometría, trigonometría y álgebra, y que no son de naturaleza aritmética ni geométrica, pues no se refieren a circunferencias realmente dibujadas o a potencias que deban calcularse.

La contraposición de las matemáticas de ambos ciclos de

cultura resalta así claramente: la antigua sólo conoce la cantidad apolínica, que responde a un tamaño a medir; la moderna, una cantidad fáustica, que representa la idea de lo infinito y que no tiene tamaño ni medida. Es decir, la cantidad que es solo tamaño es reemplazada por la que es sólo relación: el mundo antiguo estaba limitado, como sus números; el moderno no tiene límites, como sus cantidades infinitas, y éstas simbolizan el nuevo concepto de la función, que ensancha la idea de número y la transforma. La aritmética de Arquímedes y la geometría de Euclides desaparecen ante esa idea del número como función, que implica el análisis abstracto: para el antiguo, la aritmética y la geometría se ocupaban de tamaños; para el moderno, son sólo métodos auxiliares de la vida diaria, pues desaparecen en lo infinito de los procesos funcionales. Por eso la potencia, que para el antiguo sólo es un signo para productos de tamaños análogos, se convierte, para el moderno, en el exponente logaritmítico, desprendido de las relaciones con tamaños y convertido en funciones trascendentes. Todas las matemáticas continentales se desenvuelven en esa orientación: las cifras imaginarias y complejas, introducidas por Cardamus (1550), las series infinitas de los binomios de Newton (1666), la geometría diferencial del cálculo integral de Leibniz, la masa como nueva entidad numérica indicada ya por Descartes, los posteriores cálculos integrales indeterminados, el desenvolvimiento de las funciones seriales, las series infinitas de otras funciones: todo ello representa una nueva concepción del universo. Es cierto que, como lo demuestran las matemáticas, la cultura occidental procede de la antigua, pero equivale a una progresiva emancipación de lo que le era ajeno, a una liberación obtenida en lo más hondo de lo inconsciente, triunfando definitivamente en el concepto de la cantidad. Las ecuaciones antiguas dan el resultado de fijar una medida; las modernas no conducen a resultado positivo sino que son signo de una relación: en aquéllas, todas las cifras tienen su valor determinado; en éstas, es indeterminado, de modo que no son números en el sentido plástico sino signos para una relación, para una serie infinita de situaciones posibles de igual carácter, cada una de las cuales viene a ser el número. Las cifras no son

ya conjunto de cantidades o tamaños plásticos, sino una continuidad en la cual cada parte representa una cifra: el antiguo no veía entre dos números salteados sino otro intermedio; el moderno ve una multitud infinita. Con la introducción de las cantidades imaginarias y complejas, que convierten a esa continuidad lineal en un cuerpo numeral de alta trascendencia, el cual involucra una multitud o masa de elementos análogos, cada corte de un plano numeral, conjunto de números reales, desempeña papel importantísimo en las teorías funcionales de Cauchy y Gauss; pero todo esto es una verdadera formación mental. La teoría de las funciones se basa en la aplicacion de las reglas aritméticas a todo el dominio de lo complejo, en el cual son de constante aplicación: paralelamente se desarrolla la física dinámica; mientras que las matemáticas antiguas, como la física correlativa, son de índole limitada y estática. El siglo clásico de estas matemáticas churriguerescas, en contraposición a las de estilo jónico, es el XVIII con Euler, Lagrange, Laplace, D'Alembert: culmina en Gauss; su florecimiento fué como un estupendo fuego de artificio. Todas las artes siguieron ese empuje, precipitándose en un mundo de formas que el ojo simple no alcanzaba a percibir, y la música se convierte en su exponente típico, con Bach, Gluck, Haydn, Mozart: así como, en la cultura antigua, el florecimiento matemático se traduce en las artes plásticas de la estatuaria y arquitectura, con Fidias, Policletes, Alkamenes y la construccion del Acrópolis. El alma antigua abarca todos los detalles de lo que ve y palpa, el alma moderna tiene la aspiración del ideal no visto ni palpado. El lenguaje matemático es el mismo en todos los fenómenos sociales de su época y traduce el estado de alma de cada ciclo cultural: así, en lo egipcio, matemáticas y arquitectura son gemelos, pues la arquitectura de las pirámides es una matemática silenciosa; en lo helénico, matemática y estatuaria son hermanos siameses; en lo occidental, el análisis diferencial y la arquitectura grandiosa lo son igualmente. En lo helénico, culmina ello en la plástica jónica; en lo occidental, en la música germánica: aquélla, es la forma más material de la creación artística; ésta, la mas ideal.

Los problemas matemáticos, en todas las culturas, nacen de

la necesidad de satisfacer ese anhelo de todos los pueblos por relacionar lo suyo con lo que lo rodea, aclarando el misterio de la dirección de su vida, del tiempo, o del temor de lo desconocido, lo que no puede evitarse, lo extraño, del espacio. Ese temor es el factor de las invenciones: busca representar y comprender todo lo que adquiere formas proteiformes en el correr del tiempo y en la transformación de las cosas por su extensión en el espacio. Apreciar y valorar esos elementos de fuerzas extrañas es lo que toda religión expresa con el conocimiento de Dios, y de ahí viene el culto, como conjunto de prácticas para alcanzar ese fin: pero esto no se puede lograr sino con la palabra y el número, para convertir el caos en cosmos. Las culturas primitivas, a lo que no alcanzaba su palabra y su número llaman *tabu*, lo desconocido, que es preciso aplacar porque se le teme: de ahí la ornamentación hiérática y el ceremonial complicado, con reglas minuciosas; en las culturas más adelantadas, esas formas, sin perder su significado íntimo, se convierten en los fenómenos artísticos, religiosos, lógicos, matemáticos, económicos, políticos, sociales, individuales. Lo que los une a todos como hilo conductor y realza su alma es el simbolismo de la extensión del espacio o de las cosas: sea en las concepciones del espacio universal absoluto, de la física newtoniana; sea en las naves inmensas de las catedrales góticas y de las mezquitas moriscas, en lo infinito de la atmósfera de los cuadros de Rembrandt o en su eco en los mundos de tonalidad de los cuartetos de Beethoven; lo mismo, en las culturas anteriores mencionadas, se observa en los poliedros regulares de Euclides, las esculturas del Partenon o de las pirámides, el nirvana de Budha, el ceremonial cortesano de Sesostris, la idea divina de Homero o Plotino. En las culturas anteriores jamás se eleva la palabra o el número a lo infinito; en la occidental, es esto lo que la caracteriza: las mismas denominaciones varían su significado, y así la geometría ya no es hoy sólo el arte de medir ni la aritmética el de contar, sino que se las engloba en la idea del análisis funcional; el antiguo mide las superficies: el moderno no sueña siquiera en medir el punto, bastándole que sea centro de relaciones; la línea recta es, para aquél, un trazado medible: para éste, es una con-

tinuación indelimitada de puntos; para la cultura clásica la cuadratura del círculo es el problema típico: para la moderna, es la relatividad general einsteiniana; en aquélla, sólo se representa matemáticamente lo que se ve y toca: en ésta, lo infinito que se sospecha. Por eso el antiguo, para dar expresión artística a su sentimiento de la forma, representa al cuerpo humano en la danza o en la lucha, dándole en mármol o bronce aquella posición, en la cual las superficies y angulosidades tengan un máximum de medida y significado en un instante dado; en cambio, el moderno prefiere cerrar los ojos y sumirse en lo incorpóreo de la música, en la cual la armonía y polifonía lo llevan a tales figuras ideales de lo más allá, que no cabría poderlas determinar en forma óptica. El escultor ateniense y el compositor nórdico tienen ambos un concepto diverso de la figura, tanto como es diferente su matemática. Para el antiguo sólo el número uno es verdadero, origen de todos los demás, de todas las medidas, de todos los tamaños, símbolo de la maternidad y de la vida; mientras que su duplicación equivalía a la función masculina, y de ahí su carácter fálico; siendo lo triple, la trinidad, el número simbólico por excelencia porque es la copulación de las dos anteriores, es decir, la fecundación; por eso la cultura antigua se circunscribe a lo cercano y considera *tabu* a lo lejano, como ser, por ejemplo, los que no habitan la ciudad y a quienes llama bárbaros, concentrando toda su mentalidad en lo que está al alcance inmediato de sus sentidos: manifiestamente es el motivo religioso lo que influye en su actitud. En cambio, el moderno tiene una mentalidad opuesta: gusta de lo infinito y de lo lejano, de modo que sus matemáticas se ocupan de lo infinitesimal y diferencial, incorporando en su análisis el álgebra árabe, la trigonometría hindú, la mecánica antigua.

En una palabra: las matemáticas antiguas, al concretarse al tamaño, se limitan a la proporción; las modernas, al ocuparse de las relaciones, se especializan en las funciones. De ahí que, en la técnica de las bellas artes clásicas, plástica y música, la proporción caracteriza la estatuaria; y estatuas, relieves y frescos, no son sino aumento o disminución de la proporción; mientras que en las artes modernas — en su expresión típica de la musi-

ca — tal proporción no tiene sentido, pues lo esencial en las funciones es la transformacion de grupos, que forman la esencia de la composicion musical. Toda proporción implica constancia; toda transformación, por el contrario, la variabilidad de los elementos. La construcción es la esencia de las matemáticas antiguas, para lograr determinar el objeto visto: el círculo es el cincel de su arte plástico; mientras que el procedimiento de las fórmulas funcionales, cuyo objeto no es determinar el carácter del tamaño sino la discusión de las posibilidades generales, se asemeja a la teoría de la composición en la música. La teoría musical, con su arte de la sonoridad, de la frase, de la cromática, implica operaciones enormemente analíticas. La construcción no puede prescindir del objeto: la operación no puede depender de él; por eso las matemáticas antiguas se limitan al caso concreto, resuelven un problema circunscrito, realizan una construcción dada: en cambio, las occidentales se ocupan de lo infinito, manejan clases enteras de posibilidades formales, grupos de funciones, operaciones, ecuaciones, curvas, no para obtener un resultado dado sino para determinar su marcha. De ahí la idea de una morfología general de operaciones matemáticas, que es la esencia actual de esa disciplina. La mayor parte de los problemas de las matemáticas occidentales, como la indagación de Cauchy sobre los criterios de convergencia en las series ilimitadas, o la de Gauss sobre la transformación de las integrales elípticas y algebraicas en funciones periódicas, no cabrían en el concepto antiguo. De ahí la impopularidad de las matemáticas occidentales, por constituir el símbolo de la lejanía sin límites de la distancia. Y de ahí que todas las grandes obras occidentales — de Dante a Parcival — sean impopulares; mientras que las antiguas — de Homero al altar de Pergamo — fueron eminentemente populares. El problema fundamental matematico, en el estadio occidental de cultura, es el concepto de lo infinito, la teoría de los valores sin límites, aún cuando la cantidad numeral se exprese como serie ilimitada, curva o funcional; mientras que el análogo de la cultura antigua fué el opuesto, la medición de tamaños estrictamente limitados. La índole del actual saber matemático es, pues, histórica, porque es un proceso en marcha y no un estado terminado: por eso ha convertido

a la geometría y al álgebra en auxiliares de la teoría de las funciones, reemplazando a los sólidos concretos por las relaciones en el espacio, y las figuras ópticas de Euclides por situaciones geométricas relacionadas por un sistema de coordenadas, cuyo punto de partida puede variar, de modo que las operaciones no se basan en mediciones sino en ecuaciones; las coordenadas mismas son valores puros que fijan, representan y substituyen, la situación de los puntos. El número, la representación de lo que ya es, no se representa con un guarismo sino simbólicamente por una ecuación; el sistema de coordenadas desaparece como figura, y el punto se convierte en un grupo numeral abstracto. Así como la arquitectura del renacimiento, por medio de las construcciones de Miguel Ángel y Vignolas, da origen al estilo barroco, así se transforma el análisis matemático: en las fachadas de palacios e iglesias parecen irreales las líneas puras; en lugar de las claras coordenadas de las columnas florentino romanas, se observan los elementos aparentemente infinitesimales de las volutas, cartuchos, rebuscamientos decorativos; y la construcción parece desaparecer en la proliferación decorativa de lo que, en lenguaje matemático, se diría las funciones: columnas y pilastras, en grupos y en series, se entrecruzan en las fachadas sin dar descanso a la vista, reuniéndose y separándose; las superficies murales, de los techos, de los pisos, parecen perderse en la mar de estucaturas y ornamentos, desapareciendo y disolviéndose bajo el reflejo de la luz. El estilo plateresco, el berniniano, el churrigueresco, el rococó, son elementos musicales: el famoso Zwinger de Dresde se diría ser una sinfonía. Se ve, pues, como en el siglo XVIII las matemáticas y la arquitectura se desarrollan en un mundo de formas de carácter típicamente musical. Los problemas matemáticos debían ser dominados y forzados, con independencia absoluta de la naturaleza; la voluntad dominante, el ejercicio del poder, caracteriza esta energía de los números occidentales, en dinamica perpetua, prescindiendo el espíritu del auxilio de los sentidos y atendiendo sólo a la mirada interna, que contempla relativamente lo abstracto y absoluto, como postulado ideal del alma.

La hipotesis de la geometría euclideana — que la realidad contradice, como en su falso axioma de que las paralelas no se

tocan cuando lo hacen a la distancia, o que por un punto no pueden trazarse más que dos paralelas cuando cabe que sean infinitas — es una afirmacion que ha cedido ante lo ilimitado de lo extenso, que la teoría de Riemann sobre los espacios no limitado pero, como consecuencia de su curvatura, no finitos, obliga a separar de lo infinito; y es contraria al carácter de la visión directa que depende de la existencia de rayos luminosos, es decir, de límites materiales. De ahí el postulado de principios abstractos para esa limitación, que ultrapasan en sentido nuevo las posibilidades de la limitación óptica. Ya la geometría cartesiana insinuaba que las tres dimensiones eran insuficientes; el siglo XIX ha demostrado la existencia de mayor número por el pensamiento analítico, lo que ya venía indicando la transformacion de los logaritmos, de su primer carácter como relación de cuerpos y superficies realizables, y gracias al empleo de exponentes irracionales y complejos, hasta convertirse en valores de relación de carácter general en el terreno de lo funcional. El concepto de las dimensiones no se refiere ya a las cifras de medidas de las calidades visibles de un punto, respecto de su lugar en un sistema, sino que, aumentándose sin limitación, representa propiedades abstractas de grupos de cantidades, que constituyen la figura del punto, de modo que el conjunto de todos los puntos de las dimensiones se llama espacio dimensional. En tal mundo de espacios trascendentes, que no tienen ya relacion alguna con lo que cae bajo los sentidos, dominan las relaciones analíticas, que marchan unidas a las conclusiones de la física experimental: tal espacio es un símbolo de la cultura occidental, que se ha desvanecido a lo que ya *es* y tiene extensión, y a lo extraño se lo apropia, dominándolo como si se tratara de un mítico *tabu*. Ese mundo matemático es el reinado de una minoría, cierto es, pero en analoga situación se encuentra el de la música, la pintura, la dogmática: la realidad, así, no solo es realidad de los sentidos sino que lo espiritual puede realizar su idea en representaciones a nuestro alcance, ensanchando y aún espiritualizando el capítulo de las funciones en la teoría de los grupos, que son masas o conjuntos de formaciones matemáticas análogas, es decir, el total de ecuaciones diferenciales de un tipo determinado. Se entra ahí en mundos de cantidades nuevas, que tienen su

materialización sólo para el ojo del iniciado : dada una cualidad multidimensional, como el espacio, y un grupo de transformaciones, las formaciones de dicho grupo deben ser investigadas respecto de aquellas propiedades que no cambien con la transformación del mismo...

Las matemáticas de la cultura antigua cerraron el ciclo de su desarrollo en el siglo III: las de nuestra cultura parecen hacerlo en el XX; ambas arrancan de la concepción de una cantidad nueva, de Pitágoras y Descartes, alcanzan pronto su madurez, y culminan en el momento en que el estado de cultura que representan se convierte en civilización. Para resumir, entonces, en breves palabras esta exposición del sentido de los números en ambas culturas, conviene recordar: 1° respecto del concepto de una cantidad nueva : que, en lo antiguo, se produce alrededor de 540, constituyendo el número representativo del tamaño, y florece con los pitagoreos hasta que, en 470, se verifica el triunfo de la plástica sobre la pintura al fresco; que, en lo moderno, tiene lugar alrededor de 1630, concibiendo el número como relación, y lo ilustran Descartes, Fermat, Pascal, Newton y Leibniz, hasta que, alrededor de 1670, se realiza el triunfo de la música sobre la pintura al óleo: 2° en cuanto al apogeo de su desarrollo sistemático : que, en lo antiguo, corresponde de 450 a 350, con Archytas, Platón, Eudoxos, coetáneos de Fidias y Praxíteles en la plástica; que, en lo moderno, va de 1750 a 1800, con Euler, Lagrange, Laplace, conjuntamente con los músicos Haydn y Mozart; 3° por lo que toca a la conclusión interna del mundo de cantidades: que, en lo antiguo, va de 300 a 250, con Euclides, Apolonio, Arquimedes, a la vez que los escultores Lysippos y Leochares; que, en lo moderno, gira alrededor de 1800, con Gauss, Cauchy y Riemann, al mismo tiempo que, en la música, predomina Beethoven. Es decir: el criterio matemático es el símbolo típico de la cultura, pues expone el estado de la mentalidad en una época dada, señala la orientación de los fenómenos sociales de la respectiva agrupación, muestra como una sociedad determinada ha comprendido y desenvuelto la vida, traduciendo su alma en manifestaciones artísticas, espirituales, políticas, etc. Toda la fenomenología social depende, en sus formas y desarrollo, del criterio matemático que la inspira : por eso, lo

fundamental es precisar ese criterio en sociología, para aplicarlo después al examen de las instituciones, de las artes y de los conocimientos, a fin de caracterizar así las modalidades de las sociedades, en lugares y épocas determinadas.

IX

EL CRITERIO HISTÓRICO: FISONOMÍA

Precisado el criterio matemático, puede la sociología proceder a investigar el que debe aplicarse para trazar un cuadro de la historia, que no dependa del lugar casual de residencia del observador ni de su peculiaridad como miembro de una cultura dada, sugestionado por sus tendencias religiosas, espirituales, políticas, sociales, etc., con lo cual ordena involuntariamente el material histórico en una perspectiva caprichosa, deformando el pasado o disfrazándolo con indumentaria e ideas agenas. Porque de la exposición de la clase anterior se colige que lo que falta es la distancia del sujeto al objeto.

En las ciencias físico-naturales el caso es distinto: se examina el mundo con un concepto mecánico y causal, con prescindencia del sujeto, objetivamente. ¿Es eso posible en el dominio de la sociología? Para ello habría que contemplar el pasado de modo análogo, vale decir, objetivamente, como si lo hicieramos desde una altura que a todo por igual abarque, para no dar a una época — como sucede siempre con la coetánea — una desproporción tal que, en razón del escorzo producido, a medida que el pasado es más lejano del presente va siendo visto en proporción menor y concluye por figurar apenas en línea nebulosa: lo que se explica porque el sociólogo acostumbra aplicar la medida de sus propios ideales y se torna involuntariamente tendencioso. Tal sucedía cuando, en el dominio de las ciencias naturales, prevalecía el sistema antropocéntrico de Ptolomeo: precisamente la gran revolución mental introducida por Copérnico ha sido el independizarnos del alcance de nuestra vista restringida y substituirlo por el espacio infinito. Eso es, entonces, lo que la nueva sociología sostiene: la necesidad de aplicar un criterio coperni-

cano en lo histórico, que prescinda de los preconceptos del sujeto y de su perspectiva engañosa, y traze el cuadro del pasado con igual meticulosidad en todas sus partes, dandoles identica importancia, como si se estudiara paralelamente a todas las culturas y no con el procedimiento infundibuliforme que agranda lo cercano y minimiza lo lejano.

La sociología actual se encuentra en presencia de una verdadera mistificacion en los datos que le proporcionan las disciplinas históricas. Éstas no contemplan con la misma visual el siglo XIX de nuestra era que el análogo anterior a la misma, como ven a la luna más grande que Jupiter o Saturno; llaman antigua a la cultura greco-romana, a pesar de que es de las más modernas, pues antes de ella la egipcia, en la época de Thutmosis, casi 2000 años antes de Cristo, brillaba esplendorosa, y antes lo había hecho una larga serie de otras culturas: la sola china, por ejemplo, tiene registrados sus anales detallados desde más de 6000 años antes de la era cristiana; y así otras y otras culturas.

Ahora bien: recuérdese que el hecho fundamental de la conciencia despierta, para trazar un cuadro ordenado de la naturaleza o de la historia, es la antítesis fundamental entre alma y mundo, o sea, entre lo posible y la realidad, siendo la vida únicamente la realización de esa posibilidad en una dirección determinada. Eso quiere decir que, para cada uno, su mundo no es sino la realización de su alma: expresión, signo, cuadro de la idea de su existencia individual; el salvaje y el niño no se dan cuenta de aquella realidad sino en forma velada, caótica, sin contornos definidos: a medida que el estado cultural o la edad avanzan, la comprensión se torna más clara y constituye una escala que, del primer escalón de simple contemplación hasta el último de completa comprensión, tiene una extensión casi inconmensurable, que recorre en esquema cada existencia individual, cada fenómeno social, cada estado de cultura humana, cada nación en su ciclo histórico. Schopenhauer, sosteniendo que el mundo es la experiencia más personal, necesaria e involuntaria, de cada uno, lo califica de mundo como contemplacion: si bien presupone para toda la humanidad la constancia e identidad de dicha representación, lo que rechaza la nueva sociologa con su criterio filosófico de la relatividad.

La realidad es naturaleza, cuando clasifica en lo que es a todo lo que está siendo: pero es sociología, cuando procede al revés; debe, pues, ser adivinada mentalmente en su conjunto, como sucedio con Platón, Rembrandt, Goethe, Beethoven; o escudriñada en sus elementos, como pasó con Parmenides, Descartes, Kant, Newton. La comprensión, en su sentido íntimo, es la experiencia definitiva, lo que convierte al mundo en naturaleza: como el símbolo de la cantidad matemática, equivale a lo limitado mecánicamente, a lo sometido a la ley estricta, pues la naturaleza es la personificación de lo necesario por ministerio de ley, desde que realmente no existen sino leyes naturales, en el concepto lógico de que toda ley es universal y necesaria. Por eso las ciencias físico-naturales describen y clasifican sistemáticamente. Mientras que la contemplación — el acto de ver al mirar — representa una experiencia vivida, un fenómeno que requiere cierto tiempo para realizarse, y un acto vivido es ya una historia en sí: lo que está sucediendo, en el instante siguiente ha sucedido y no vuelve a suceder; si bien continúa la dirección de lo que sigue sucediendo aún, deja para el pasado lo sucedido y produce la sensación de la angustia del mundo, en perpetua transformación, pues lo sucedido ya no está sometido al tiempo sino a una ley, es decir, se vuelve antihistórico, no pudiendo ser modificado por la casualidad y se convierte en un efecto de una causa, pudiendo desde entonces ser contado, pesado, dividido. En cambio, lo que está sucediendo todavía no tiene límite, escapa a la causalidad, a medida y ley; por eso toda sociología que se atiene a la medida y causalidad, va contra la esencia misma de la historia. La sociología no es sino el cuadro del mundo, en el pasado o en el presente, pero en el cual lo que está siendo domina a lo que es: esto último, sin embargo, es lo único susceptible de tratamiento científico, y de ahí que, cuanta mayor la parte del elemento que es, que ya tiene su forma definitiva, más técnicamente científica, más mecánica y causal, se torna la historia respectiva. Si el conjunto de datos acerca de lo que *es* resulta deficiente, cuanto mayor sea tal deficiencia más adivinatoria, artística, sospechada, tiene que ser su sociologia: Dante, por ejemplo, en su *Divina Comedia* ha visto con sus ojos internos la historia universal que traza, pero

la describe adivinándola, por carecer o no echar mano de los datos precisos que habría exigido el tratamiento técnico y científico; Goethe mismo, en la segunda parte de su *Fausto*, procede deliberadamente en igual forma: Plotino lo había hecho antes, más tarde Giordano Bruno. Pero ahí está el nexo de la cuestión: un mismo período, tratado técnicamente por un historiador profesional como conjunto de cosas que son, y por un vidente — poeta o sociólogo — con la mentalidad de lo que solo se fija en las cosas que están siendo, dará lugar a dos historias absolutamente distintas; el profesional procede como un físico, mientras que el sociólogo debe hacerlo como un poeta. No se oculta al profesional que trazar científicamente una historia es una contradicción lógica, porque implica siempre un compromiso entre sucesos que obedecieron a una mentalidad que no es la suya y su apreciación sobre sucesos que no puede lealmente juzgar con imparcialidad como han sido. La dificultad estriba en que entre lo que *está siendo* y lo que *es*, la línea divisoria no es fácil, por el hecho de convertirse constantemente lo primero en lo segundo: vive la historia, entonces, el que contempla antes estados como siendo y se convierte en lo que se estudia; la naturaleza, quien clasifica a lo que ha sido y ha dejado de estar siendo. Es cuestión de temperamento encarar el pasado en una u otra forma: el antiguo griego o romano sólo lo consideraba de esta última manera, mientrás que el occidental únicamente lo comprende de la otra; para aquél, lo pasado era impreciso y mítico, sólo lo presente era realidad: para éste, todo lo que sucede se concibe como sucesion de lo pasado a lo futuro. Por eso el heleno simboliza su mentalidad en la estatuaria, que es una representación de un momento dado; y el europeo, en la música, que es una sucesión evolutiva: siendo de observar que el antiguo no es antihistórico, en el sentido de suprimir deliberadamente el pasado, sino que no alcanza propiamente el sentido de lo histórico; mientras el moderno es siempre histórico, aun cuando incurre — como Schopenhauer, en su *Mundo como voluntad y contemplación* — en la supresión de lo que sabe que es histórico.

Por eso, en toda representación del mundo hay que tener en cuenta su doble aspecto de forma y ley: cuanto más se estudia

el mundo como naturaleza, más completo es el dominio de la ley y del número; cuanto más se le considera como evolución, tanto menos cabe aplicar número y ley. Como ambos aspectos coexisten, la parte del que no se considera como principal es materia, en las ciencias naturales, de teorías e hipótesis, llenas de fórmulas y cálculos; y, en las disciplinas históricas, de la cronología, estadística secular, que viene a ser como la urdimbre donde se dibujan los sucesos sin tener por ello carácter matemático. Por eso, en la evolución de las diversas culturas se observa que, al comienzo, domina el concepto de lo que está siendo y sólo después se deslinda el de lo que es: de ahí el mundo característico de los pueblos primitivos y salvajes, con sus supersticiones religiosas y sus mitos, entregado al capricho de demonios enemigos y de fuerzas arbitrarias, constituyendo un conjunto misterioso y no fácil de abarcar, pero en constante vida activa; algo como, en la mentalidad incipiente de los primeros años, lo concibe hoy todavía el niño. En cambio, las clases ilustradas de la actualidad sistematizan tiránicamente su conocimiento de la naturaleza, y por eso, al considerarse como científicas y modernas, desdeñan el otro punto de vista, que tildan de artístico o soñador: el temperamento prosaico de hechos puros, jamás comprenderá al otro, poético y de verdaderos ensueños. En consecuencia, en las culturas que culminan en civilización, la mentalidad de la vida de las grandes ciudades considera a la naturaleza como realidad, mientras que la historia, en que la adivinación no puede descartarse, queda como patrimonio de la mentalidad más humana: al primer grupo corresponde la naturaleza sin misterios y contable, de Aristóteles y Kant, de los sofistas y darwinistas, de los físicos modernos; al segundo, la naturaleza sin límites, adivinada, sentida por Homero o la leyenda de los Eddas, por el hombre dórico o gótico. Toda civilización llega al primer concepto, que concluye por considerar como idéntico con el espíritu humano, y sostiene que el cuadro mecánico del mundo es el único mundo: así sucedió en la Tebas egipcia, en Babilonia, en Benares, Alejandría, o en las ciudades mundiales del actual mundo occidental europeo: así lo proclamaron Aristóteles y Kant. Pero el segundo concepto es el de Platón y Goethe...

Este eterno problema del conocimiento del mundo ha llevado a todos los estados de cultura al anhelo de caracterizar intuitivamente el mundo por medio de la revelación, descubrimiento, experiencia, apreciación. Pero, dada la dualidad de conceptos entre naturaleza e historia, resultan dobles las soluciones al problema. La dirección y extensión son los dos rasgos dominantes en las impresiones de carácter historico o natural: lo lejano significa, en un caso, porvenir; en el otro, distancia. De ahí que el materialista histórico considere el tiempo necesariamente como dimensión; el artista, por el contrario, encara lo lejano de un paisaje, las nubes, el horizonte, el sol que se pone, como algo futuro, que está siendo. El naturalista, por lo mismo que es experimentador como Faraday, teorizador como Galileo o calculista como Newton, sólo ve en el mundo cantidades a medir, pesar, clasificar, representables por números, explicables por la causalidad, sometidas a leyes. Pero las impresiones históricas son extrañas a lo cuantitativo: hay conocimiento de la naturaleza y conocimiento de los hombres, experiencia científica y experiencia de la vida. La morfología de lo mecanico y extendido, la ciencia que formula leyes naturales y relaciones de causalidad, es una verdadera sistematización; en cambio, la morfología de lo orgánico, de la historia y de la vida, de todo lo que lleva en si dirección y destino, es evidente fisonomía. Cuando más histórico sea un temperamento, mayor será el aspecto fisionómico de todo lo que comprenda, transmita, formule. El escultor helénico prescindía de lo fisionomico, como lo hacía el drama ático; Goethe, en sus dramas y en sus escritos científicos, era la personificacion de lo fisionómico.

Sostiene Spengler que, en la la evolución decadente que inicia la civilización occidental, paulatinamente todas las ciencias se convertirán en fragmentos de una enorme fisonomia de todo lo humano, constituyendo la morfologia de la historia universal. Porque en toda ciencia, en su contenido como en su objetivo, es el hombre mismo el que se refleja: experiencia científica es experiencia personal. Las mismas matemáticas no son sino un aspecto de esa fisonomía: no el profesional, con sus hechos y trabajos, sino como hombre, cuya actividad forma una parte de su saber y opiniones, en calidad de órgano de una cultura. Por

que toda matemática — sea que constituya un sistema científico o que materialice en la arquitectura, como los egipcios, la idea de los números — es la confesión de un alma: sus resultados ostensibles pertenecen a la superficie histórica, pero lo que tiene de inconsciente, la cantidad como fenómeno básico, el estilo de su desarrollo como mundo cerrado de fórmulas, es la expresión de su existencia, de su sangre, la historia de su vida, su florecimiento y estancamiento, sus hondas conexiones con las bellas artes, los mitos y cultos de la misma cultura: todo ello corresponde a la morfología de la historia del espíritu humano.

La exterioridad histórica es análoga a la individual, en su crecimiento, aspecto, posición, marcha, idioma y actividad; el cuerpo — lo delimitado, lo que ya *es*, lo transitorio — es la expresión del alma. Por eso deben contemplarse de igual modo los grandes organismos metafísicos de las culturas y apreciar su aspecto, su idioma, sus actos, cual si se tratara del organismo físico individual. La historia hay que escribirla filosóficamente, a la manera como Shakespeare escribió la de ciertos hombres aislados en sus tragedias. La fisonomía histórica es sólo el arte del retrato de los fenómenos sociales: don Quijote, Werther, Julián Sorel, son retratos de su época; Fausto, lo es de toda una cultura. El naturalista no aplica ese procedimiento a la naturaleza: se concreta a la imitación del parecido por el artífice, quien la reproduce matemáticamente. La fisonomía de la historia deberá la sociología buscarla en la analogía de los retratos de Rembrandt: los auto-retratos son autobiografías. La faz naturalista o imitativa, la profesional de fechas y números, es sólo el medio pero no el fin: en la fisonomía de la historia entra todo lo que, en utilidad o daño, bueno o malo, alabanza o vituperio, valora el hombre; y esto se aplica a las instituciones políticas como a las económicas, a las batallas como a las artes, a las ciencias como a las religiones, a las matemáticas como a la moral. Todo lo que hace su aparición en el campo de la historia es expresión de un alma: debe, pues, ser apreciado con el ojo de un conocedor de hombres y no sometido a leyes naturales y ciegas. De ahí el principio supremo: todo lo pasajero es sólo una comparación.

Eso explica como un naturalista se forma en las escuelas pero un historiador nace tal, debiendo tener la intuicion de ver instantáneamente lo que ninguna escuela enseña y que escapa a la voluntad: el alma del pasado. El naturalista aprende a definir, clasificar, describir; pero el historiador debe encontrar la relación de la vida y de la muerte, de la fecundacion y la destrucción; la razon sola mata, la intuición — al procurar precisar el conocimiento; la contemplación mental, — infunde vida en lo que se mira. El sociologo, como el artista, ve como se verifica una evolución, la adivina en los rasgos de lo que mira; el alma de una cultura, al realizarse a sí misma, se torna algo completo y perfecto, un microcosmo: sólo puede ser comprendida por un alma de artista, intuitiva y no sistemática, como es la de un naturalista.

Por eso, tratando de mostrar graficamente esta diversa caracteristica, puede formularse este esquema: 1° la conciencia contiene el alma y la posibilidad de su desarrollo, el cual tiende a la perfección, lo que constituye el proceso de la vida, y se traduce por la realidad, que es la esencia del mundo; 2° la contemplación y el conocimiento reunen dos series antitéticas, a saber, la *primera:* lo que está siendo, la dirección, lo orgánico, el símbolo, el cuadro; la *segunda*, como antítesis: lo que ya es, la extensión, lo mecánico, el número, el concepto; 3° la representación del mundo, como acción y reacción de esas dos series antitéticas, toma estos dos aspectos: de un lado, historia, forma, fisonomía, en religion y arte; y del otro lado, naturaleza, ley, sistematización, en ciencia y práctica.

Tal esquema muestra con claridad la doble orientacion de esa antítesis. El principio de la unidad se refiere siempre a lo que está constantemente presente, como la naturaleza a los ojos del físico, con el concepto de ley eterna, valedera para siempre, como los experimentos. El principio de la continuidad, con impresiones en permanente cambio y que no pueden concentrarse en un momento sólo, es el de la historia: es decir, un sentimiento interno de lo contrario al caso anterior. Toda historia es una reconstrucción de la memoria, considerando a esta como la cualidad mental que, en constante relación con lo pasado y presente, vive cada momento *sub specie æternitatis*. El antiguo carecia

de esa memoria: el moderno la posee en alto grado: compárense, por ejemplo, las cabezas históricas de las esculturas de la catedral de Naumburg, las de Durero, las de Rembrandt, con las helénicas como las de la estatua de Sofocles: aquéllas son la historia muda de un alma; los rasgos de las otras expresan el estado momentáneo en que fueron observadas, pero nada dicen de donde proceden.

Menester es desarrollar todavía lo que se refiere a la fisonomía de los fenómenos sociales como expresión del alma cultural, porque se debe precisar nitidamente el criterio sociológico spengleriano para apreciar después su metodología y la aplicación de la misma. Esto es lo que trataré de mostrar en la próxima clase.

X

LA ESTRUCTURA DE LOS FENÓMENOS SOCIALES

La sociología — como hemos visto — no se engolfa en el mundo infinito de todos los datos históricos: lo único que le interesa es sacar de ellos los elementos para precisar los fenómenos de todas las culturas. Es decir, cuál es la estructura básica del esqueleto de la vida de la sociedad, sin la cual no cabe la existencia de ésta, pues las modalidades de cada cultura no son sino peculiaridades de aquella estructura fundamental. Precisar ese tipo de estructura es la gran misión de la sociología, pues sólo con la aplicación de tal criterio histórico será posible comprender cada hecho, cada pensamiento, cada arte, cada guerra, personalidad o época, en su aspecto simbólico, y el pasado se presentará entonces como un organismo de construcción perfecta y de partes armónicas, en cuyo funcionamiento la presencia casual del observador no influye, de modo que el porvenir no resulta informe ni indefinible. Porque las culturas son organismos: la sociología es su biografía. Todo desenvolvimiento histórico de un estado de cultura — sea la china o la antigua, etc. — es morfológicamente análogo a la historia de un individuo, de un animal, de un árbol o de una flor. Así como para conocer a éstas es indispensable el método de la morfolo-

gía comparada de fauna y flora, lo mismo es menester aplicar para comprender las diversas culturas. Hay, por lo tanto, que precisar el tipo fundamental de cada uno de los fenómenos sociales y su desarrollo: es posible que, en cada cultura, esa fenomenología muestre aspectos diversos; así como el alma no siempre se revela de igual manera en el cuerpo, así también, en extensión y forma, aquellos fenómenos adquieren característica externa distinta. Pero hay que tener siempre presente que la historia de una cultura es la realización de lo posible suyo, y que la culminación equivale al final. La estructura esencial de la cultura es, como el esqueleto de los animales o de las plantas, lo que determina cada clase de cultura; así como, en las ciencias naturales, con un fragmento de esqueleto se puede casi reconstruir científicamente toda la estructura de un ser desaparecido: así, en sociología, con el análisis de un solo fenómeno social de una cultura cualquiera puede precisarse proporcionalmente el desarrollo de las demás manifestaciones de esa sociabilidad. Ese es, pues, el fenómeno básico, primitivo: la gran tarea de la novísima sociología está en precisar los rasgos estrictos y claros de la fisonomía de cada fenómeno social, y formular el método exacto para ello. Esto aún es un *pio desiderio* y constituye la tarea europea de la sociología del siglo XX: desentrañar lo necesario morfológico de lo casual, descifrar la expresión de todos los rasgos históricos y encontrar el sentido oculto de ese lenguaje mudo. Y para esto es menester tener en cuenta que no es fácil comparar a todas las culturas. Algunas han llegado a su culminación, como la china, babilónica, egipcia, hindú, antigua, árabe, occidental y la maya quiché, entre las precolombinas americanas; pero otras fueron detenidas en pleno crecimiento, como la persa, hetita y, sobre todo, la incásica y la azteca en el momento de la conquista española. Hay, pues, que clasificar cuidadosamente a todas las culturas y pasar por una tupida zaranda el material histórico que nos queda: la sociología, antes de formular sus conclusiones, debe aquilatar minuciosamente los elementos de juicio que le servirán de base para ello.

Podría gráficamente representarse ese movimiento sucesivo y conjunto de los diversos estados de cultura, recordando que

la historia de la humanidad se asemeja a un lago inmenso, de aguas aparentemente tranquilas, y en el cual cada cultura es como una onda suave que ora se despliega extendiendo sus rasgos curvilíneos sobre la superficie, ora forma círculos concéntricos que chocan con otros, provenientes de culturas distintas: ondas que a las veces se entrecruzan y parecen disolverse unas en otras, o que, no encontrando otras en las cuales quebrarse, concluyen por diluirse sobre las aguas cristalinas. Es decir, que hay culturas que se compenetran y otras no que se tocan. Porque esas ondas de los diversos círculos son, en sociología, generaciones, árboles genealógicos, pueblos, razas; cuando la fuerza que las impulsa se debilita y cesa — siendo tal fuerza muy varia, según la duración y plasticidad de los fenómenos sociales — se esfuman entonces los rasgos fisionómicos, lingüísticos, espirituales, y esa cultura se diluye en los de las generaciones sucesivas: círculos de esa naturaleza, en las aguas del pasado, han trazado los arianos, mongoles, germanos, celtas, partos, cartagineses, berberiscos, etc. En esa superficie, las grandes culturas extienden sobre las aguas las amplias ondas de sus magestuosos oleages: se ve de repente en el horizonte avanzar una ola, cada vez más impotente, extenderse en líneas soberbias que brillan ante la luz del sol, hasta perderse en la inmensidad de las aguas y dejar la superficie de éstas otra vez solitaria y como adormecida. Pues bien: la sociología debe precisar la formación, marcha y desaparición, de esas ondas, cuyos rastros se diría perdidos para siempre pero que, siquiera con la mirada interna de la inspiración, es menester reconstruir *in mente* y representárnoslas en pleno movimiento.

¿Cuándo nace o muere una cultura? Sin duda nace en el momento en que el alma de una colectividad se despierta de la condición primitiva e infantil de una agrupación humana, toma una forma propia y florece en un terreno determinado; como muere cuando esa alma colectiva ha agotado la totalidad de sus posibilidades, realizandolas en forma de pueblos, lenguas, creencias, artes, estados, ciencias. Su trayectoria, entonces, equivale a una lucha sempiterna entre el caos exterior y la conciencia interior, entre la resistencia de la materia y la destrucción de la idea, en el espacio y tiempo en que se desenvuelve: cuan-

do ha logrado su objetivo, la cultura se transforma en civilización y, terminada su razón de ser, desaparece más o menos lentamente, como esos gigantescos árboles muertos que, en los grandes bosques, permanecen en pie largo tiempo todavía aun cuando ya cumplieron su misión. Tal sucedió con las culturas egipcia, china, hindú, islámica: otras veces se deposita en el árbol viejo una semilla nueva y crece vigoroso el nuevo árbol, apropiándose el resto de substancia del anterior.

Cada cultura, como organismo metafísico, recorre la misma órbita evolutiva de los organismos físicos: vale decir, tiene su nueva juventud, virilidad y senectud. La cultura occidental, por ejemplo, así que salió de pañales, se distingue por el carácter juvenil de su época de trovadores románticos, desde las campiñas seductoras de la Provenza hasta las de Hildesheim, donde tronara el obispo Bernward: sopla por toda Europa entonces un céfiro primaveral. Es el período que anuncia la pubertad, el que se observa — si bien con resonancia diversa — en el estilo dórico de la primera época homérica, en el cristiano primitivo, en el arte árabe del primer momento, en las obras de la cuarta dinastía egipcia: en todos esos momentos se nota el rasgo común de una conciencia mística en lucha con la obscuridad y lo demoníaco en sí y en la naturaleza, para madurar una expresión clara de la existencia por fin comprendida. Cuanto más se acerca una cultura a su madurez, más viril y dominante, dura y satisfecha, se muestra en las formas de sus fenómenos sociales, confiada en el sentimiento de su fuerza y en lo definido de sus rasgos: lo comprueban las manifestaciones artísticas de momento semejante, como la ornamentación de las grandes portadas de iglesia, en Sajonia y en la Francia meridional: los vasos del estilo dyplon, etc. Cuando tiene absoluta conciencia de haber llegado a la cima de su vida, cada detalle de su expresión se torna severo, escogido, medido, lleno de una elasticidad maravillosa y de un admirable dominio de sí mismo: así lo comprueban los siglos de Sesostris, Pisístrato, Justiniano, Carlos V, etc.: y es en ese preciso momento que el arte culmina, como en el busto soberbio de Amenemhet III, la cúpula de Hagia Sofía, los cuadros de Ticiano. Cuando se acerca la senectud, el comienzo del crepúsculo vespertino de la vida de una

cultura, ésta se torna delicada, casi quebradiza, como la Afrodita del Erechteion, los arabescos de los arcos en herradura sarracenos, el desconcertante Zwinger de Dresde, las telas viejas; el alma pierde su fuerza y se apaga lentamente: la cultura respectiva puede aún vegetar algún tiempo pero ya no tiene fuerza creadora ni aun conservadora; es entonces que se constituye lo que se ha dado en llamar romanticismo, recordando tristemente la niñez. Cuando la muerte se aproxima, por extinción de vida, ya no tiene la cultura interés alguno en su existencia: el cansancio la ha invadido, su alma desencantada se inclina a la mística primitiva, al regazo materno, a la tumba final; por eso, en la decadencia romana, el rasgo místico de los nuevos cultos de Isis, Serapis, Horus y Mithras, fué el último consuelo de su civilización muriente, como había sido el encanto juvenil del alma egipcia en los comienzos de su estado cultural.

Los naturalistas y botánicos denominan *habitus* a la modalidad de apariencia externa, carácter y estilo de movimiento, que individualiza a cada animal o planta en los diversos periodos de su vida. Lo mismo dice el sociólogo, al aplicar ese concepto importante de la técnica fisionómica a los grandes organismos culturales; y se refiere al *habitus* hindú, egipcio, antigno. El estilo del alma de una cultura se traduce en sus fenómenos religiosos, espirituales, políticos, sociales, económicos etc; como el ser humano, en sus ideas, convicciones, movimientos, acciones. El *habitus* es la expresión de una existencia consciente y, en las culturas, comprende todas las manifestaciones vitales de orden superior, como la preferencia por determinadas variedades artísticas: cual la plástica redondeada, la pintura al fresco, entre los helenos; o el contrapunto, la pintura al óleo, en Occidente; o el rechazo resuelto de ciertas formas de arte, como resistió la cultura árabe a la plástica; o la visible inclinación a lo nebuloso y esotérico, como la hindú; o a la popularidad de las muchedumbres, como la antigüedad clásica; o a la oratoria tribunicia, como la misma cultura antigua; o a la escritura corriente, como la china o la occidental. En todas esas formas verifican la culturas el cambio espiritual de ideas, el tipo de sus instituciones políticas, sus sistemas económicos, sus costumbres pú-

blicas: de ahí que sea curioso observar como, *grosso modo*, todas las personalidades de una cultura parezcan tener rasgos comunes y formar un grupo, cuyo *habitus* es diverso del grupo análogo de hombres de otras culturas: Goethe y Rafael, Shakespeare y Rembrandt, Cervantes y Beethoven, Voltaire y Spinoza, parecen formar una sola familia, con las naturales divergencias que las distintas ramas de un mismo arbol genealógico presentan; en la antigüedad clásica, sucede cosa análoga con Heraklito y Sófocles, Platón y Alcibiades, Temístocles y Horacio, Tiberio, etc. Cada ciudad del ciclo cultural clásico es la encarnación de un mismo sentimiento de vida, con caracteres comunes, propios, en su planta urbana, red de calles, lenguaje de su arquitectura pública y privada, tipos de plazas, arterias, callejas, fachadas, patios, con parecidos ruidos, movimiento de gentes, colorido, con aspecto nocturno semejante: y todo ello permite formar un grupo cultural, absolutamente distinto de análoga agrupación de las ciudades hindú, árabe, o occidentales. Así, en España mucho tiempo después de la conquista de Granada (1492) todavía respiraba esta el alma del mundo arabe, de Bagdad y Cairo; como en el Madrid de Felipe II se observan ya los rasgos que caracterizan la vida contemporánea de Berlin, Londres o París. Hay un simbolismo innegable en cada momento característico: así, en las grandes ciudades occidentales es visible la tendencia a las arterias con perspectivas rectilíneas y a las grandes avenidas amplias, como la parisiense de de los Campos Eliseos o la romana de la plaza de San Pedro; compárese ese rasgo, ahora, con el precisamente opuesto de las ciudades del mundo antiguo, que gustan de callejuelas retorcidas, estrechas, que rodean la via sacra, forum romano o Acropolis ateniense, que se caracterizan por su falta de simetria y de perspectiva: la misma edificación urbana, en lo antiguo y moderno, responde a los principios de las matemáticas euclideanas de los cuerpos aislados o a las leibnizianas del espacio ilimitado.

El *habitus* de una cultura, como el de un individuo, tiene estrecha conexión con la duración de la vida y la modalidad, rapida o lenta, de su desarrollo. El *tempo* de la existencia clásica no era el de la egipcia o árabe: por eso, en términos musica-

les, la sociología se refiere al *andante* de la apolínica cultura heleno-romana, al *allegro con brío* de la fáustica occidental. En la vida de los seres — animales o plantas — su duración tiene un valor determinado y la biología arranca de esa duración de vida de las especies y variedades, en contraposición al darwinismo y con eliminación deliberada de los motivos utilitarios causales, para explicar el origen de las especies, y formular una serie de problemas completamente nuevos. La sociología, a su vez, establece análogo criterio respecto de las culturas y demuestra como cada una de éstas — cada primavera de la misma, cada florecimiento y decadencia, cada una de las fases necesarias que su existencia le hace recorrer, — tiene una duración determinada, siempre igual, siempre reapareciendo con la característica de un símbolo. El pasado es un conjunto rítmico de esos símbolos sociológicos. Hay un ritmo cincuentenario en la evolución política, espiritual, artística, que se observa con la regularidad del péndulo en las diversas culturas: en la antigüedad clásica, las tres guerras púnicas lo demuestran; en la occidental, basta recordar la guerra de la sucesion española, las de Federico el grande, las de Napoleón, las que originaron el imperio alemán, la última conflagración mundial: cada medio siglo la humanidad sufre un sacudimiento estupendo. Lo curioso es que esa regla se convierte en ley universal, pues la tierra cada 50 años parece sufrir igualmente movimientos seísmicos regulares: bastará recordar, en esa parte de América, el terremoto de Mendoza (1861) y el de Valparaiso (1906). Esa ley catastrófica parece responder a una renovacion sugerente de las condiciones de la vida. En la vida humana, al mismo concepto responde la relación espiritual de abuelo y nieto, tanto que el antiguo sostenía que el alma del uno pasaba al otro, lo que explica la costumbre vulgar de dar al nieto el nombre del abuelo. No todos los fenómenos sociales tienen igual ritmo: cada categoría puede decirse tiene el suyo propio; así el estilo gótico, barroco, dórico, jónico, las matemáticas, la plástica ática, la pintura de mosaicos, el contrapunto, la mécanica galileana, obedecen a un ritmo tricentenario. La vida de una cultura igualmente tiene su ritmo, generalmente milenario, como la vida de cada individuo tiene el suyo septuagenario.

El florecimiento cultural es como el de las plantas: en éstas,

las hojas, flores, ramas, frutos, constituyen su forma, actitud y revestimiento; en las culturas, lo mismo hacen los fenomenos éticos, matemáticos, políticos, económicos, etc. Cada cultura tiene su conjunto de manifestaciones típicas: así la antigua se individualiza en las guerras pérsicas, la tragedia ática, la *polis*, lo dionisiaco, la tiranía, las columnas jonicas, la geometría euclideana, el jardín de Epicuro, la legion romana, los combates de gladiadores, el *panem et circenses*. Más aún: cada miembro de esa cultura reproduce, en su existencia individual, fases analogamente simbólicas; en cada uno se desprende la vida interior, con la conciencia del yo, allí donde se ha despertado el alma de su cultura. En la occidental cada individuo, consciente o inconscientemente, revive en su existencia, durante su niñez, sea en sueños despiertos o en juegos infantiles, su faz gotica, la de sus catedrales, castillos feudales y leyendas nordicas, el «Dios lo quiere» de las cruzadas: en lo antiguo, cada joven griego revivía su siglo homérico y su Maratón. Goethe, en su *Werther*, traza el cuadro de una época que comprende todo lo occidental, pero que no habría entendido un antiguo, y en ella revive la época juvenil en que brillaron Petrarca y los minnesinger: cuando concibió en la juventud su *Fausto*, el espíritu de Goethe era Parcival; cuando dió a conocer la primera parte, era Hamlet; cuando terminó la segunda parte, era el hombre de mundo del siglo XIX, como lo denominó Byron. Así, en ciertas obras griegas se refleja de antemano el estado cultural en su evolución posterior: las *Bacantes* de Eurípides muestran ya cansancio de la vitalidad; como el *Timeo* de Platón, el sincretismo religioso de la senectud. Así, en el segundo *Fausto* de Goethe, como en el *Parcival* de Wagner, posiblemente se dibujan los rasgos de la senilidad cultural occidental en el proximo siglo.

La nueva sociología, en este punto, se sirve de la formula biológica sobre homología de los organos, como equivalencia morfológica, en contraposición con la analogía de los mismos organos, como equipolencia de la funcion. Es, en una palabra, el principio que permite con un fragmento de hueso reconstruir un esqueleto, con un fenómeno social representar una cultura; o sea, la razón de ser del método comparativo cuyas principales aplicaciones, con relacion a la sociología spengleriana, explique

en la clase anterior. Sólo agregaré aqui que tal método exige un criterio historico solidísimo, con un entrenamiento singular del entendimiento a fin de establecer la verdadera característica morfológica sin caer en parecidos superficiales, que le son extraños: como sería la aproximación de Cristo y Budha, César y Wallenstein, las pequeñas ciudades griegas y las alemanas. Pero, aplicado como corresponde, abre perspectivas nuevas al considerar de ese modo la fisonomía simbólica de los fenómenos sociales. Así, resultan formaciones homológicas, por ejemplo, la plástica griega y la música instrumental nordica, las pirámides de la 4ª dinastía egipcia y las catedrales góticas, el budhismo hindú y el estoicismo romano, las campañas militares de Alejandro y las de Napoleón, la época de Pericles y la de la regencia francesa del cardenal Fleury, las de Plotino y Descartes, las corrientes dionisiacas y el renacimiento. Así, no lo son el budhismo y el cristianismo, que ni siquiera son análogos; las guerras de Napoleón y las de Cesar. En cambio, son análogas la tendencia antigua dionisiaca y la reforma. Para la cultura occidental, Wagner resume el modernismo; para la clásica, el arte de Pergamo. Por lo demás, en las comparaciones puestas de manifiesto en la clase anterior se completa el alcance de la aplicación de esta metodología.

Hay, sin embargo, un aspecto en estas comparaciones de los fenómenos sociales que conviene precisar: la homologia permite establecer series de fenómenos, en diversas culturas, que tienen caracteres semejantes. Así, el desarrollo de las matemáticas, en lo antiguo y en lo moderno, reviste una congruencia evidente, de modo que parecen coetáneos — dentro del concepto relativo respectivo de sus culturas — Pitágoras y Descartes, Platon y Laplace, Arquimedes y Gauss; en momentos análogos, respecto de sus culturas, florece el estilo jónico y el barroco: de ahí que Polignoto y Rembrandt, Policletes y Bach, parecen contemporaneos. A la misma regla de analogia responde la culminación de esta cultura, al convertirse en civilización: en lo antiguo, en la época de Philipo y Alejandro: en lo moderno, en la revolución francesa y Napoleón; en la cultura clasica, el rasgo economico intelectual de las grandes ciudades helénicas, después de la paz de Antalkidas (386), las revoluciones terribles de los prole-

tarios que, como en Argos (370), sacrifican en las calles a los ricos a garrotazos, presentan una homologia singular con la sociedad francesa después de la paz de París (1763). Por eso pueden considerarse — del punto de vista cultural — coetaneos a Voltaire, Rousseau, Mirabeau, Beaumarchais, por un lado, y por el otro, Sócrates, Aristofanes, Hippon, Ysocrates; en uno y otro grupo culmina la cultura respectiva y comienza su civilización. Porque hay la misma ilustración racionalista, el aflojamiento de todas las tradicciones, la destrucción de la Bastilla, las ejecuciones a granel, los comités de salud pública, las utopias sociales: de un lado, en Platon, Jenofonte, Aristóteles; como del otro, en Rousseau, Kant, Fichte, Saint-Simon; el mismo entusiasmo por los derechos naturales, el contrato social, la libertad, fraternidad e igualdad, hasta la exigencia de la reparticion del suelo y de la comunidad de bienes: en lo antiguo, Hippon; como en lo moderno, Babeuf; identica resignación y esperanza en una aristocracia democrático plebiscitaria: en Platon como en Rousseau y Saint Simon. El golpe de estado de Napoleon no fué el primero planeado sino el primero realizado, porque, en lo antiguo, los emperadores de soldados comienzan ya con Dionisio de Siracusa (405), Jason de Phera (374), Maussolo de Halicarnaso (353), y encarnó ese concepto Philipo de Macedonia. Mas todavia: el siglo IV en la cultura clásica, que comienza con Alcibiades y termina con Alejandro, es absolutamente analogo al siglo de 1750 a 1850, en el cual se suceden logicamente el contrato social, Robespierre y Napoleon, los ejércitos nacionales y el socialismo: porque si bien Alejandro destruyo a su adversario persa y Napoleon falló en la lucha con el inglés, es eso casual y constituye una forma superficial de la época, la tendencia de los respectivos personajes, pero en cada periodo eran identicos el destino y la necesidad. Tal homologia se repite, en lo antiguo, con las guerras cartaginesas, y en lo moderno, con la ultima conflagración mundial: y sólo es casual la intervencion, en el primer caso, de un hombre ajeno a la cultura clasica como Annibal: así como, en la reciente guerra, la intervencion del factor americano, con relación a Europa, sale del marco de la cultura occidental: el significado de la batalla de Zama es decisivo para cambiar el punto de apoyo de la cultura antigua, haciendolo

pasar del helenismo al romanismo . el de la paz de Versalles sólo el porvenir dirá en qué sentido ha cambiado el punto de apoyo anterior de la civilización occidental.

Puede, entonces, sostenerse — como lo hace Spengler — que todos los fenómenos sociales, religiosos, artísticos, políticos, económicos, científicos, siguen análoga marcha en todas las culturas : nacen, se desarrollan y desaparecen análogamente ; la estructura de cada uno está íntimamente correlacionada con la de las demás de su ciclo cultural, de modo que la modalidad de cada fenómeno social en una cultura se repite *mutatis mutandis* en el análogo fenómeno de otras culturas, siendo idéntica su morfología. Este punto de vista de la novísima sociología cambia el criterio histórico hasta ahora aceptado, y permite establecer analogías no sospechadas : como, por ejemplo, que el protestantismo y el movimiento dionisíaco son análogos, como lo son el puritanismo británico y el islamismo árabe. Y es esto lo que permite al sociólogo no limitarse al pasado y al presente, pues comparando la evolución de los fenómenos sociales de otras culturas con los de la nuestra, puede precisar las fases aún no recorridas de los últimos, en su tipo, ritmo, sentido y resultado; así como puede reconstruir épocas cuasi olvidadas, culturas enteras desconocidas, sirviéndose de las comparaciones morfológicas, idénticas al ya recordado procedimiento científico en paleontología para reconstruir esqueletos desaparecidos, sólo a base de algún *os intermaxillare* encontrado. La sociología americana tiene en esto un campo virgen, para precisar la evolución de culturas como la aymará y la máya, que habían terminado la evolución al verificarse la conquista española ; o la azteca, chimú e incásica, que fueron violentamente interrumpidas por aquélla en su desarrollo : la juventud académica, en las universidades del nuevo mundo, tiene ahí una tarea tentadora. Porque, apropiándose del todo el método comparativo analógico y el correspondiente criterio histórico para clasificar lo fisionómico y lo simbólico, puede servirse de fragmentos sueltos de ornamentación, construcciones, restos de todo género, de datos aislados de índole religiosa, política y económica — de todo lo cual hay suficiente material en las culturas precolombinas — para reconstruir los rasgos fundamen-

tales de esas culturas seculares, el cuadro de la vida de siglos enteros; y, sirviéndose del lenguaje de esos restos artísticos, describir la organizacion social y política respectiva, deducir de los principios matemáticos el carácter de sus instituciones económicas: aislar, en una palabra, el fenómeno básico de cada una de esas culturas.

XI

EL CRITERIO HISTÓRICO: SIMBOLISMO

Los acontecimientos del pasado, los fenómenos sociales, no sólo tienen una fisonomía característica con su homología y analogía, como se ha visto en la última clase, sino que, del punto de vista sociológico, interesan vivamente por su manifiesto simbolismo, que conviene precisar para dejar establecido si, en su apreciación, debe continuar orientando al sociólogo el principio de causalidad, hasta hoy considerado como el único aceptable, o más bien la idea del destino, esencia de los conceptos clásicos de *nemesis*, *ananke* o *fatum*, el fatalismo musulmán, el *kismet* oriental o la predestinación cristiana. La sociología spengleriana, cabalmente por su índole relativista, tenía que inclinarse a la segunda solución: como el problema en sí es sumamente interesante, conviene analizar sus diversos factores para formar al respecto una convicción propia.

La antítesis sociológica de idea del destino y principio de causalidad, es capital. Por de pronto, es claro que, desde que el alma es la idea de la existencia, la conciencia de su destino, o sea, su vida misma, el realizar la potencialidad individual es lo que se impone más o menos claramente al espíritu humano: sorda y temerosamente en el hombre primitivo o salvaje, clara y en forma de concepto del mundo en el hombre de cultura avanzada, si bien respondiendo más a la orientacion artística y religiosa que como resultado de demostraciones y juicios. Todo idioma tiene, para expresar ese fenómeno, términos especiales que parecen rodeados de misterio, a saber: suerte, casualidad, destino, resignación, predestinación, cuya explicación positiva

no puede dar hipotesis ni ciencia alguna, pues depende del sentimiento y no de la razón; realmente son símbolos y no conceptos. Y en esto estriba propiamente la antitesis de historia y naturaleza, porque la idea del destino exige experiencia de la vida, y no conocimiento científico; sentimiento hondo, más que inteligencia clara. La vida, en efecto, tiene una lógica orgánica en contraposición con la naturaleza, la cual obedece a una lógica inorgánica y de ley invariable: es la lógica de la dirección, de la marcha hacia adelante, de la evolución que se verifica en el correr del tiempo; en lugar de ser una lógica de la extensión, que representa lo que ya no se modifica y tiene carácter definitivo. De ahí que los filósofos prefieran prescindir de aquélla y sólo se ocupen del juicio, del conocimiento, de la atención, del recuerdo; evitando detenerse en lo que significa esperanza, felicidad, desesperación, remordimiento, sacrificio, desafío. Pero esto permite despejar parte del problema planteado: al decir antes que «destino» encerraba lo que, en ciertos estados de cultura, se ha llamado fatalismo o predestinación, aparentemente parecían estos términos equivaler a aquél, siendo así que lo contrario es lo verdadero, pues todo lo que tiene vida se está desarrollando en forma que ya se conoce o que se puede conocer, es decir, abarcar en todas sus fases como un todo completo. La causalidad es lo razonable sometido a ley, lo que puede expresarse, o sea la forma de la experiencia intelectual externa: el destino, la suerte, es una seguridad interna que no puede discutirse; lo primero se representa por procedimiento físico o epistemológico, por cifras, por análisis comprensibles: lo segundo, sólo puede personificarse artísticamente, por un retrato, una tragedia, una producción musical. El por qué de la diferencia está en que lo uno exige una partición: lo otro, una creación; por eso el destino equivale a la vida, y la causalidad presupone ya su realización, la muerte.

Es en la idea del destino que se traduce el anhelo universal del alma, su aspiración a la luz, su marcha ascencional hacia el perfeccionamiento y realización de su personalidad: así lo siente íntimamente todo hombre, tanto más cuanto menos civilizado es, porque el de cultura honda transforma aquella idea a mérito de su tesoro de hechos conocidos y del entrenamiento de

su inteligencia mecanizada, relegando a segundo plano su vida íntima y descuidando la introspección; solo que, en los grandes momentos críticos de la vida, la idea del destino se impone con una fuerza irresistible, barriendo de la superficie la paradoja de la causalidad. En el desarrollo cultural en todos los estadios, se observa que la culminacion siempre equivale al predominio casi absoluto del criterio de la causalidad, que viene así a ser una conquista artificial de la educación, la cual busca de ese modo eliminar el temor del mundo, lo demoníaco de la necesidad, que caracteriza al hombre primitivo o salvaje. Porque la causalidad equivale a la ley, es una necesidad del pensar despierto, la forma de su receptibilidad con relación a lo que nos rodea; mientras que el destino, la resignacion, la suerte, equivale a una necesidad de la vida. De ahí que la historia, que es vida — vivida o que se está viviendo, — tenga destino pero no ley, porque es un organismo y no un mecanismo.

Hasta ahora la sociología habia considerado que se debía proceder desarticulando los fenómenos sociales, para llegar mejor al conocimiento de ellos por medio de la experiencia al precisar la causa y efecto, particularizando a cada uno de aquéllos dentro del conjunto mecánico de instituciones, que se estudiaban como cosas ya formadas y no como todavía en formación. Por eso escapaba a su investigación el alma misma de la fenomenología social, lo viviente de cada una de sus instituciones, lo cambiante de sus manifestaciones. En ello ha tenido no poca culpa Kant, con su categoría de la razón, concepto apriorístico que encara todo como formas susceptibles del conocimiento, como parte de la naturaleza, como reflejo del espíritu; mientras que el mundo ambiente es algo que está en vida constante, lo que en ello se mueve está todavía viviendo, explicable solo por el tiempo, por el hecho de que lo que está siendo ya no será lo que fué un instante antes, pues todo se encuentra en evolución constante. El destino y la causalidad forman, de ese punto de vista, una antítesis paralela a la de tiempo y espacio. Es cierto que lo que está siendo se convierte en algún momento en lo que es, realizándose así su destino; desde ese instante, como forma definitiva, cae bajo el dominio de la causalidad. El destino viene

así a ser la matriz de la causalidad; la realización del mismo en el alma antigua hace posible la física de Demócrito: en el alma moderna, la mecánica de Newton.

Al considerar el mundo como transformación de lo que está siendo en lo que es, de lo que se desenvuelve en el tiempo en lo que sólo se extiende en el espacio, tal aspecto debería explicar el desenvolvimiento científico: pero toda historia de cualquiera de las disciplinas físico naturales expone ese desarrollo del punto de vista histórico, psicológico, del carácter de cada época, con lo cual parece poner en duda el fundamento mismo de su disciplina, la verdad única e inmutable, desde que, si la naturaleza estudiada por cada disciplina fuera *la* naturaleza por antonomasia, no cabría una historia de los sistemas científicos. Se tropieza aquí con el problema del movimiento — todavía insoluble, — pues si la naturaleza fuera sólo la explicación razonada de como lo que está siendo se convierte en lo que es, y la dirección de vida en simple extensión, la historia sería únicamente un capítulo de la teoría del conocimiento. Ahora bien, la causalidad nada tiene que ver con el tiempo, pues en la esencia de la extensión está la negativa del tiempo, que aquélla contradice si bien le sirve de punto de arranque, exactamente como el destino lo hace con la causalidad. El destino se cumple alguna vez, y entonces deja de existir: la causalidad es perenne y encarna la duración, lo que no deja jamás de ser. Por eso todas las culturas tienen el mismo lábaro: « saber es poder », es decir, equivale a dominar el destino; todo hombre de ciencia, que personifica el concepto de causalidad, es enemigo nato de lo incomprensible, de la suerte ciega, porque la razón pura tiene toda posibilidad fuera de sí misma. El pensamiento se convierte así en el polo opuesto del arte. Kant se tiene que considerar superior a Beethoven, como un hombre maduro respecto de una tierna criatura: siendo así que Beethoven posiblemente miraría a la « *Crítica de la razón pura* » como la más pobre manera de concebir el mundo. La teología ha buscado escamotear el problema, reduciendo a su menor expresión la parte de vida de lo que se observa y sometiéndola a un principio mecanista de una causalidad dada vuelta: es decir, la teleología viene a ser una caricatura de la idea del destino, desde que lo que se siente

como objetivo o mision de la existencia lo convierte la razon en la finalidad misma de esa vida. Tal ha sido la esencia del darwinismo, con su tendencia utilitaria y materialista, olvidando que el elemento morfológico de lo causal es un principio, pero el del destino es una idea, que no puede describirse ni definirse ni conocerse cientificamente sino que debe sentirse y vivirse internamente, que no se alcanza jamás a comprender cuando la intuicion no la presenta con certidumbre, como sucede con el creyente, el amante, el artista, el poeta.

El fenómeno fundamental de la vida — del individuo o de las sociedades: inseparables ambos, desde que es un contrasentido logico imaginar un individuo fuera de sociedad — solo lo percibe el ojo interno de la conciencia, ante cuya mirada se desarrolla la idea misma del *devenir*, de lo que esta siendo. Por eso la idea del destino es el alma de la historia, el *quid divinum* de las sociedades; mientras que la causalidad, que representa sucesos o cosas determinadas, condiciones, situaciones, datos, constituye el *alter ego* de la naturaleza. Las mismas ciencias naturales, al describir lo que son los seres o cosas del universo, tienen en cuenta los cambios que cada uno de éstos sufre o puede sufrir por motivos de la más diversa categoría, desde que hasta el insecto más humilde, mientras no ha muerto, llena un destino determinado; o la casualidad desempeña a las veces papel singular, como el rayo que induce a Franklin a su descubrimiento, o la caída de la manzana que lleva a Newton a su concepto de la gravitación; más todavía: no hay doctrina, hipotesis ni descubrimiento, que no lleve estampado el sello personalísimo de su autor, constituyendo así el destino de aquéllas. Recuérdese la controversia memorable de las teorias opticas y electrodinamicas, de Newton y Huygen, de Mayer y Thompson; análogas a la famosa polémica musical de los discipulos de Gluck y de Piccini. Hay, pues, sistemas físicos como hay trajedias y sinfonias: con sus escuelas, tradiciones, maneras, convenciones, cual sucede igualmente en la pintura.

En realidad nada puede concebirse, dentro de la vida, sin que en ello figure el destino o la suerte, sea que se trate de una mariposa o de una cultura. Sólo las ciencias que florecen al culminar una civilizacion ven todo en el angulo de la causalidad y

niegan la participación del destino, sosteniendo que el mundo y el pasado obedecen sólo a su principio mecánico: en otros estadios de cultura no se generaliza en forma semejante y se reverencia al destino — se le consulta y aplaca, con agoreros y pitonisas — como la fuerza suprema de la vida.

El anhelo universal de vida y su encarnación en la idea del destino esta íntimamente ligado con el concepto de tiempo, eminentemente personal y propio, dentro del cual se realizan todas las manifestaciones de la existencia. Todo lo que vive tiene una dirección, empuje, voluntad, movilidad, tiempo: condiciones esenciales de los organismos. Cuanto más primitivo o salvaje el hombre, menos conciencia tiene del tiempo: este es uno de tantos elementos de vida que no analiza sino de los cuales disfruta; sólo el hombre civilizado, con su tendencia mecánica a medir y describir todo, experimenta la necesidad de hacer otro tanto con el tiempo.

El paso de lo que está siendo a lo que es, explica cómo lo viviente se incorpora al espacio, que es negación de vida. En el nacimiento está involucrada la muerte posterior, como en la realización lo está lo pasado: ese era el sentido de los misterios eleusianos, que la tragedia griega personifica en el paso del aplauso al lamento o viceversa. Porque algo muere en la madre cuando concibe: de ahí ese odio singular de las generaciones, nacido del temor del mundo, pues el hombre al fecundar destruye algo con certidumbre, sea en el cuerpo humano, sea, por el conocimiento, en el mundo espiritual: de ahí que la Biblia dijera que «Adán *conoció* a su mujer» porque toda sociedad primitiva sabía que llamar a una cosa por su nombre es adquirir poder sobre la misma, concepto que en todas las épocas ha servido de base a las brujerías y sortilegios, desde los adivinos de las tribus salvajes hasta los que tal oficio ejercen en los pueblos archicivilizados: sabido es que, en tales encantamientos, el unir el nombre del enemigo al mágico sortilegio debilita o mata a aquél. El supersticioso, que tales cosas cree, reverencia así el saber que presupone en el mago: es decir, expresa el grito eterno de «saber es poder». Pero ahí está, cabalmente, la contraposición de los conceptos idealista y realista del mundo: en un caso, se contempla y aprecia; en el otro, se conquista y meca-

niza; Platon y Goethe inclinaron a lo primero; Aristoteles y Kant, a lo segundo.

Es curioso observar que todo análisis del problema del tiempo no lo encara de ese punto de vista, lleno de misterio, sino como dirección de movimiento, como largo del mismo, como cosa mecánica, medible, divisible. Mientras tanto la teoría de la relatividad general, debida al genio de Einstein, resuelve el problema del movimiento; y Minkowsky se ha servido de unidades imaginativas de tiempo para objetos de medición. Pero el tiempo, en el dominio de lo físico, no es el tiempo historico, el destino que involucra la vida; el tiempo físico es una línea, pero la transformación de lo viviente en simple extension únicamente ha sido bien caracterizada por san Agustin, al decir: *Si nemo ex me quærat, scio; si quærenti explicare velim, nescio*; es decir, es un concepto cuya explicación no es fácil. Kant mismo, que ha explicado la conexión de espacio y geometría, elude hacerlo con tiempo y aritmética, lo que se comprende porque, siendo la lógica un espejo de la mecánica coetánea, la psicología mecanista, al pensar, refleja el mundo especial de ese momento, tal como la física lo presenta. Y, sin embargo, hay en esto una evidente petición de principios, porque tiempo y cantidad no son idénticos desde que el contar no es cantidad alguna, como el dibujar no es un dibujo dado; contar y dibujar es un procedimiento que se desarrolla; cantidades y figuras, son cosas ya desarrolladas. Pues bien: Kant ha considerado idéntico el contar como la cantidad, siendo así que lo primero es de esencia de vida y se realiza en una dirección dada, mientras que lo segundo se representa en el espacio y con relación de causalidad. Todas las matemáticas responden al *que*, al interrogante sobre el orden natural de las cosas; en contraposición esta la pregunta sobre el *cuando*, que es la cuestión histórica especifica, la del destino, del porvenir, del pasado y que engloba el término de cronología. Ciertamente la causalidad está ligada con las matematicas; sea por el principio del tamaño, en lo antiguo; sea por el de la función, en lo occidental; la física y las matematicas parecen amalgamarse en la mecánica pura; en cambio, el tiempo, el destino, la historia, son extraños a tal concepto. Toda idea de número corresponde a la de extensión y cuerpo, sea como tamaño

euclideano o como función analítica: es ajeno a ese concepto el de *devenir*, transformarse, estar siendo; Newton tentó, en su teoría del cálculo de fluxiones, abarcar el problema del tiempo, pero Weierstrass lo descartó para siempre al demostrar que hay funciones constantes que no pueden diferenciarse en forma alguna.

En realidad, el tiempo es la contraparte de espacio: la otra faz de la medalla. Cada obra de arte, que revela al hombre íntegro todo el significado de la existencia, se apoya en la angustia y el anhelo, como toda teoría artística lo explica buscando considerar como contenido a lo que significa dirección, destino, vida, anhelo, y como forma, a lo que es espíritu, base y conciencia o temor. Cada arte tiene sus simbolismos: todo lo que es canon, escuela, convención técnica, lo comprensible, consecuencia lógica, medible y cognoscible, en línea, color, tono, construcción, ordenamiento: como la proporción de las partes de la estatua desnuda, fijadas por Policleto, o los espacios internos de las catedrales góticas y de los templos egipcios, o el arte musical de la fuga. En todo ello se busca representar la forma eterna, es decir, fuera del tiempo. Por eso es la arquitectura la más antigua de las artes, pues emplea la materia extraña por excelencia, la piedra: sólo paulatinamente se desenvuelven las otras artes más espirituales, estatuaria, pintura, música, en las cuales la materia es sólo una forma indirecta para realizar su objetivo. Miguel Ángel, que jamás se independizó de su índole arquitectónica porque siempre estuvo bajo la pesadilla del sentimiento del temor al universo desconocido, pintó como si los colores fuesen algo corpóreo, de forma en sí completa; mientras que Leonardo de Vinci usó de su paleta para encarnar sus anhelos y fijar el alma misma. Pero el simbolismo de la dirección, del destino, se encuentra fuera de la técnica mecánica del arte y solo lo alcanza a comprender la estética: cual se observa en la serie de escenas de los relieves egipcios, en la ordenación de sus estatuas, esfinges, columnas de templos; en la elección de diorito y basalto, para asegurar la duración y el porvenir, con relación a la madera de las primeras esculturas griegas; el gesto de una estatua de Fidias, cuyo sentido del momento hace a un lado toda idea de pasado o futuro, mientras que en el estilo

universal de la fuga el momento actual se convierte en lo infinito. Es decir, en éste hay genio y no simple técnica: no se trata de la forma material de lo hecho sino del acto creador, lleno de vida.

Se desprende de aquí que toda cultura tiene su propia idea de destino, que realiza el alma de su época. Es este sentido del destino lo que imprime un sello distinto a cada cultura, a los fenómenos sociales de la misma, a las mentalidades de los hombres que pertenecen a su ciclo. La esencia clásica de la idea del destino es euclideana, el *yo* empírico de la persona de Edipo, empujada por aquél al quejarse de que Creón dañe a su cuerpo y que el oráculo se refiera al mismo; Esquilo habla por su parte de Agamemnón como del cuerpo real que conduce la flota. En cambio, la esencia occidental del destino es analítica, está en la idea de patria, obedece a hilos espirituales que no tienen cuerpo: Shakespeare, en su *Rey Lear*, así concibe lo trágico, pues el rey es casi un hombre, el centro de algo sin límites, vale decir, es un concepto infinitesimal, en espacio sin fin y en tiempo infinito, que sólo se ocupa del alma. El rey demente, junto con el bufón y el mendigo, en la tormenta del bosque, es la contraposición del grupo clásico de Laocoonte: aquél, es el arte fáustico; y éste, el apolíneo, como lo encara Sófocles. En el antiguo, tal concepto es geométrico: en el moderno, es analítico; en un caso, se trata del tamaño: en el otro, de la relación. Por ello el drama antiguo es de situaciones: el moderno, de caracteres; la tragedia clásica es la del momento; la occidental, la del desarrollo psíquico; el griego la concebía como el mal inevitable del momento: el moderno, como la lógica sin misericordia de lo que será. Y por eso igualmente se comprende que los griegos prohibieran las estatuas policrómicas, mientras que el moderno ha llegado a la forma esplendente de los retratos de Rembrandt: todas las estatuas griegas tienen una máscara esterotipada, como los cómicos en el teatro dionisíaco, porque representan situaciones somáticas en su forma más precisa, siendo mudas como fisonomía y generalmente desnudas, sin vestimenta alguna.

Cada cultura, por otra parte, tiene su manera individual de concebir la naturaleza, que no coincide con las de otras cultu-

ras: de la misma manera tiene su propio modo de comprender la historia y de hacerla servir para interpretar su mentalidad. Así, la tendencia autobiográfica de *Memorias* en la cultura occidental es absolutamente extraña a la cultura antigua; la minuciosa relacion, a la historia hindú. Los femenomenos sociales, los hombres, su mentalidad, no significan lo mismo en una cultura que en otra: de ahí la dificultad de comprender lo relativo a una cultura ajena, porque el alma de quien quiere penetrarla no tiene generalmente la llave que abre la puerta de los siete candados que la defiende, y le será menester apelar a todo su instinto histórico, a su tacto fisionómico, a su individual conocimiento de los hombres. La sociología spengleriana trata de resolver esta dificultad precisamente por el método comparativo analógico, y por la interpretacion de los simbolismos.

Recuérdese, por ejemplo, que las culturas anteriores no concibieron la medición del tiempo como la actual, que parece identificada con el uso de relojes y cronómetros. Es verdad que la astronomía babilonica y egipcia, como la aymará y azteca, tenían el perfecto conocimiento de tal medición; pero los individuos no se preocupaban sino secundariamente de ella, ateniéndose a los relojes solares en los templos, pues los clepsidros apenas servían para cortísimos espacios de tiempo. En este sentido la cultura clasica es típica, con su prescindencia deliberada del tiempo y de su medición, pues las olimpiadas eran un simple recurso literario: siendo así que sus ciudades revelan la preocupación absorbente de lo actual, descartando lo pasado, no cuidando de ruinas, no llevando a cabo obra alguna para el futuro. Toda la vida era la del instante mismo: las fiestas populares, las orgías palaciegas, los combates del circo — que describe Tácito — es lo único que le interesa y no lo que pasaba, o había pasado, en el resto del imperio. Roma estaba personificada en su emperador, y es eso sólo, ese presente, lo que alcanzaba a comprender. En cambio el hindú, cuyo nirvana es la encarnación de lo que no tiene tiempo, ni tenía relojes ni escribió historia, ni le interesaban los recuerdos del pasado ni le apenaba el cuidado del futuro: los europeos han reconstruido esa historia, pero principalmente la que ya no es hindú sino musulmana india, es decir, la de la epoca de los grandes Mogoles, quedando la del período

de los Vedas o Budha convertida en un sueño. La vida hindu es un destino que impera sin resistencia; en Europa, es el destino deseado y querido. En la vida hindú el tiempo no desempeño papel alguno, como tampoco en la griega, mientras que en la europea cada segundo tiene su importancia. Sin la medicion más meticulosa del tiempo no se concibe la cultura occidental, con su cronología de lo pasado, la tendencia irresistible a la arqueología, conservacion, excavación, reunión de todo lo que fué; es la cultura de las autobiografías, los diarios íntimos, las confesiones, como en la época de las cruzadas cada uno se confesaba a gritos para que todos conocieran sus pecados.

El simbolismo de los relojes es, pues, indiscutible. Pero todas y cada una de las manifestaciones culturales tienen su propio simbolismo, igualmente fuera de discusion. Así, por ejemplo, sucede con la inhumación, que cada cultura ha entendido y practicado a su modo, casi siempre distinto del de los demás. En una, como la antigua, se usa la cremación para destruirlo todo y mostrar que lo único que vale es la existencia euclideana, sin ayer y sin mañana, sin historia, sin duración, sin preocupación por lo que vendrá: por eso se destruía el cuerpo humano, que ya no tenía presente, fuera Pericles o César, Sófocles o Fidias; en otras, como la egipcia, se conserva el cadáver, se embalsama, se convierte en momia, se le hace durar siglos: se conoce hoy toda la historia del Egipto, en sus menores detalles, precisamente por esa costumbre, mientras que se ignora el nombre de los reyes dóricos... La cultura occidental tiene el culto del sarcófago y el rasgo egipcio de la perpetuación de los hechos: se conoce las fechas del nacimiento y muerte de todo hombre importante, a partir de Dante; mientras que, en la antigüedad, se tornaba discutible hasta la existencia de los más eminentes, pues Aristóteles ya no pudo precisar si habia existido o no Leukippos, el fundador del atomismo y contemporaneo de Pericles.

Nada hay más simbólico, por otro lado, que los museos. En la cultura occidental encierran todo lo que queda de las demas culturas, cual si conservara embalsamado su cuerpo mismo. Análoga cosa puede decirse de las bibliotecas y archivos, que guardan millones de impresos y manuscritos de todas las cul

turas posibles. Hay un simbolismo capital — el del sentimiento primitivo del cuidado por el mañana — que domina la cultura occidental, como antes lo había hecho con la egipcia y china. No menos evidente es el simbolismo de lo erótico, que cada cultura representa en forma distinta pero que ninguna omite, y que significa la relación de una y otra generación: el antiguo, en su concepto euclideano de la existencia, encaraba somáticamente ese símbolo, y el falo representa la virilidad del instante, sin preocupación de lo pasado o futuro, como el culto doméstico honraba al *genius*, la potencia reproductora del jefe de la familia. La cultura occidental ha concebido de diversa manera ese símbolo: lo encarna en la madre que nutre a su hijo, tal como Rafael la inmortaliza en la capilla Sixtina, es decir, el sentimiento de la vida, el cuidado por el mañana.

La cultura egipcia, con sus templos, momias e inscripciones, es típica en su preocupación constante del futuro; en cambio, la cultura romana sólo se ocupa del *carpe diem* en lo individual y colectivo, pues se gobernaba para el día presente y no para el mañana, viviendo del botín que se recogía de los enemigos exteriores o de lo que se arrebataba a los adversarios internos. En lo occidental, esa preocupación del porvenir culmina en el socialismo, que se diría una creación egipcia con su serie de seguros para accidentes, enfermedades y vejez, o para huelgas, paros o desocupación. La cultura antigua negaba el tiempo y la duración; la moderna lo afirma, sea en el rasgo simbólico del socialismo utilitario, sea en el ultranacionalista de Federico el grande, «el primer servidor del estado»; como del contrato social de Rousseau salió la idea constitucional inglesa, el parlamentarismo posterior. Rousseau y Federico eran músicos; Sócrates, escultor: la idea económica del estado, en lo antiguo y en lo occidental, está íntimamente ligada con la plástica y el contrapunto; como las de destino, historia, tiempo, cuidado, lo están con las formas de expresión artística del alma de cada cultura.

XII

LA EXPRESIÓN DE LOS FENÓMENOS SOCIALES

En la vida diaria puede fácilmente observarse cómo el hombre de término medio, ocupado de atender a su existencia y sin razón especial para preocuparse de la marcha de los asuntos públicos, sólo se percata de lo que es visible superficialmente, pues la suma de sus experiencias internas o externas es la simple serie de los detalles de aquella existencia: sólo el hombre de importancia, con especial preparación, se da cuenta de que detrás de la superficie accesible a todos se desenvuelve la lógica de la evolución, que se manifiesta en la idea del destino, y para lo cual aquellos detalles son secundarios. Porque lo difícil cabalmente está en deslindar lo que corresponde a la acción del destino o a la de la causalidad, para distinguir lo que señala una época de lo que sólo es un episodio pasajero: pero tal distinción es absolutamente intuitiva, es asunto de ética y no de lógica, no sirviendo para ello la experiencia común, el conocimiento abstracto, la definición del aula. Destino y causalidad son antitéticos, y solamente el sentimiento, la intuición, el vivir ese fenómeno, ayuda a diferenciarlos, traduciendo su expresión en las creaciones artísticas o religiosas. La lógica de la historia, la índole trágica de la existencia, la dirección en que se desarrolla la vida, no es la lógica de la naturaleza, ni ley ni cantidad, causa u objeto, ni aparece en forma material que nos permita examinarla, pesarla y medirla. Y sin embargo hay lógica en un grupo escultórico, en una poesía perfecta, en una melodía y en un ornamento, así como toda religión tiene su lógica inmanente.

En las manifestaciones espirituales hay, como en todas las cosas, lo que es y lo que está siendo. No escapa a esto la religión misma, por lo cual los símbolos apenas rozan su alma. Las artes tienen ese doble aspecto: externo e interno: al primero corresponde la técnica de la forma, lo que se aprende en las escuelas está sujeto a reglas y convenciones, como el canon de la fuga, el de la plástica, la construcción de una tragedia, en todo

lo cual se trata de la forma que es; pero lo que está siendo, el contenido, corresponde a lo segundo, porque es la parte de creación artística, la inspiración genial, lo que cabalmente personifica el destino, la realizacion de una idea: y es de este aspecto de su función del destino que una obra de arte deja de ser un episodio para convertirse en orientación de una época.

El fenómeno religioso presenta de ello un ejemplo típico. El cristianismo se basa en el concepto del pecado original, que cada creyente debe redimir con su vida, apoyado en la gracia divina; aquél, es la idea del destino: ésta, de la casualidad; la polaridad de esta antítesis no la materializa la experiencia sino que la siente la intuición y constituye la línea directriz de la vida de cada uno. Todas las creaciones de Shakespeare y Goethe no son sino su representación. El paganismo antiguo concebía esa idea de manera distinta: el destino, el hado, era la intervención de los dioses olímpicos en la vida de los hombres, los que no podían substraerse a su influencia o a su venganza, porque el poder superior de aquéllos no les dejaba posibilidad de modificarlo. Por eso el alma antigua, euclideana, no tiene evolución, mientras el alma occidental constantemente evoluciona, es función en la dirección de una meta: la una, *es*; la otra, *está siendo*. De ahí que la tragedia antigua presuponga siempre la constancia de la persona, mientras que la moderna se basa en la variabilidad de ella: sólo así comprende el carácter como manifestación de la existencia, en movimiento jamás interrumpido y en infinitas relaciones con todo lo demás. En Sófocles, el lamento ennoblece al gesto: en Shakespeare, el propósito enaltece al hecho. Eso explica por qué los resultados de la ciencia jamás modificaron las ideas religiosas: son dos dominios que están en planos diferentes. La doctrina de la predestinación de Calvino y Pascal deriva lógicamente de la dialéctica de san Agustín, cuyas consecuencias esquivaron de propósito Lutero y santo Tomás: pero es un absurdo necesario en el fenómeno religioso, al pasar de la lógica del sentimiento a la de los conceptos y leyes; de la contemplación mental de la vida, a un sistema de manifestaciones objetivas. En el caso de Pascal — espíritu profundamente matemático y sincero creyente a la vez, — no tiene otra solución el explicable empeño de comprender lo íntimo de la fe

con exactitud científica: lo cual le hizo dar a la idea de destino, a la previsión divina, la forma esquemática del principio de causalidad, que significaba predestinación; con la cual lógicamente la idea de gracia, viva, libre y siempre posible, no podía coexistir en el mundo de la vida espiritual. La duda de Dios es la maldición del hombre, en el cual una razón honda predomina sobre una alma igualmente honda. La predestinacion cristiana viene a repetir así el hado antiguo: desde que en el cielo está escrita de antemano la vida de cada hombre, nada puede hacer éste para modificar esa biografía anticipada, porque si cupiera modificarla resultaría equivocada la presciencia divina, lo que es teológicamente absurdo.

En cuanto a la casualidad, su funcion en la existencia, tanto individual como social, es el cumplimiento del destino, dando ocasión al ejercicio de la gracia divina, antes aludida: es decir, permitiendo al sujeto tratar de modificar la direccion de su vida e imprimirla nuevos rumbos propios. Es esa la vision mental de Dante, es la de la segunda parte del *Fausto* goetheano, es la de Cervantes en el *Quijote*. El que no tiene visión semejante no alcanza a apreciar la índole de la casualidad, como no comprende tampoco la del destino, y supone que la vida es un conjunto caprichoso, como lo concibieron los racionalistas y lo condensa la frase conocida de que «cuanto más se envejece más se persuade uno que su majestad la casualidad hace las tres cuartas partes del oficio de este universo miserable»: por eso es que la historia al uso por lo general no es más que un superficial análisis pragmático, la simple sanción de lo banal y casual. La astrología buscaba, en la interpretación de la influencia de los astros, deducir el destino de los hombres: Kepler, que halló las leyes matemáticas de las órbitas planetarias, formuló a la vez el horóscopo de Wallenstein. Hoy es la tragedia, en su forma práctica, la que representa inconscientemente ese anhelo astrológico, aun cuando el poeta mismo se resista a ello: Shakespeare lo demuestra a cada instante, sea en las escenas de las brujas de Macbeth, que personifican el sentido cósmico de la pieza; sea en la obscura atmósfera fundamental de Lear, en la escena de la tormenta: en ello sólo hay destino y no casualidad. Ambos se complementan, así considerados: por eso Dante los engloba

en la idea de la organización divina del mundo. Sólo el momento diferencia el destino de la casualidad. Shakespeare, en *Hamlet*, ha puesto de manifiesto este aspecto de lo trágico occidental, en la situación política de su héroe, el asesinato del rey y la cuestión de la sucesión al trono; mientras que lo puramente casual resulta en la intervención de Yago, el vulgarísimo pillo, con el que se tropieza en todos los rincones; más todavía: en *Lear*, lo casual resulta de la coexistencia de la dignidad imponente del rey y de las pasiones atávicas irresistibles de las hijas. En cambio, la cultura antigua jamás concibió esa dualidad de destino y casualidad: Antígona no tiene cualidad alguna casual que influya en su destino trágico; lo que pasó a Edipo habría podido — y es este el reverso de la medalla respecto del concepto shakespereano de Lear — sucederle a cualquiera: en todos esos casos es el destino, el hado, lo único que vale, y la persona del individuo no influye casualmente en él en forma alguna.

La sociología tropieza en este punto con el concepto pragmatista de las disciplinas históricas, que no ven en el pasado sino la obra de la casualidad: cuando se empeñan en mostrar que muchas guerras se han debido al deseo de un potentado de alejar a un general del lado de su mujer; o cuantas batallas se han ganado por incidencias triviales, como la del abanico del dey algeriano; o como han variado los sucesos por hechos imprevistos, cual la muerte de Gustavo Adolfo o de Alejandro, o la intervención relampagueante de Aníbal, o el final de Conradino, o el primer éxito de Napoleón. Esa manera de considerar el pasado convierte al capricho en el gran ordenador de la vida y hace de ésta un sainete. Con todo, es ese concepto el que ha llevado a no pocos sociólogos a querer rehacer el mundo o cambiar su orientación simplemente con sus teorías, como si la marcha de una cultura pudiera caprichosamente variar por el lanzamiento casual de una proclama: así, sin embargo, han procedido Rousseau, Ibsen, Nietzsche, Marx.

La lógica de la vida del mundo es otra. Napoleón la expresó bien cuando dijo, en 1812: «me siento llevado hacia un objetivo, que no conozco: apenas lo alcance y ya no sea necesario, un átomo bastará para deshacerme, pero hasta entonces nada

podrá prevalecer contra mí ». Ese es el destino. Éste se realiza independientemente de las personas: en la evolucion cultural los individuos poco significan y la teoria de Carlyle sobre los héroes y su culto resulta falaz y empirica; no hay grande hombre que cambie, por capricho, la direccion del destino, sino que éste se sirve de aquél para realizarse. Son las sociedades, como fenómenos colectivos, las que cumplen el destino y únicamente pueden modificarlo, en el sentido de evolución, en sus modalidades, por el elemento de la casualidad: pero las figuras que encarnan el destino o la casualidad son simples exponentes sociales, son símbolos culturales, que obedecen a una orientación de vida superior a su capricho. En la cultura occidental, concebida con el criterio matemático de la función analítica y del molde musical contrapuntista, los grandes hombres o los sucesos prominentes son acentos marcados de tonalidad exigidos por la composición; mientras que en la cultura hindú, agena al criterio matemático, no hay tales grandes hombres ni mitos salientes, y el pasado queda piadosamente envuelto en el velo de la nirvana eterna. Los grandes hombres, los sucesos, constituyen los elementos de la casualidad en la vida cultural: pero es ésta, con la orientación lógica de sus fenómenos sociales, lo que personifica el destino.

Las culturas son como las plantas: en el transcurso del tiempo éstas tienen hojas, ramas, troncos, coronilla, flores, cuya formación puede de antemano precisarse, siendo éste el destino de tales organismos; pero la semilla puede ser llevada por el viento a un suelo adecuado o no, y el crecimiento de la planta se encuentra visiblemente influenciado por ello, que viene así a ser intervención de la casualidad. En el lenguaje cristiano del fenómeno religioso, una casualidad favorable viene a ser la gracia, que puede modificar el destino, o sea, la tendencia del pecado original. Concebido el universo como un todo organico enormísimo dentro de su sistema planetario, en el cual los anillos de Saturno y la existencia de la tierra, en su tamaño y con su forma de gravitación, su superficie geológica, donde la humanidad es sólo un episodio, parece todo ello la encarnación de la casualidad, que es independiente de las leyes matemáticas, las cuales corresponden a otro aspecto. Así también toda

la cultura, en cuyo ciclo de vida el destino ha fijado ciertamente trayectorias dadas, tiene en sus fenómenos sociales el equivalente de la gracia, del concepto religioso, con relación al destino indicado. En la cultura occidental la casualidad es de menor importancia que el destino, mientras que en la antigua el destino involucra la casualidad: Tyche era su diosa favorita, representando el destino; Ananké, que encarnaba la casualidad, apenas se diferenciaba de la otra: mientras tanto, la cultura occidental diversifica radicalmente a ambas. Edipo sigue su destino, obedeciendo a dirección exterior y sin tratar de contrariarla; Otelo, don Quijote, Werther, representan la necesidad individual dentro de su destino. Cada época en lo antiguo equivale a una situación: en lo moderno, a un carácter; Alcibiades se mueve en una situacion trágica: Napoleón, en cambio, es un carácter trágico. En lo clásico, el oráculo se refiere siempre a un caso determinado; en lo occidental, el horóscopo traza una existencia entera. En la vida antigua, todo es limitado y como al alcance de la mano: el tipo urbano reducido, su *polis*, el escenario del teatro ático, con la pared del fondo; en la vida moderna, todo es sin límites en escala grandiosa: las ciudades y sus teatros. En lo antiguo, la vida se realiza en el plano inmediato: en las decoraciones de sus vasos todas las figuras son aisladas y tienen aspecto satisfecho; en su tragedia, la maldición de los Atridas representa el hado ciego, el alma misma del mundo griego.

La marcha de una cultura es el cumplimiento de su destino: los factores que marcan sus épocas, que abren un estadio necesario en su desarrollo, son casuales como tales. Así, la revolución francesa es el factor casual que inicia el estadio de la culminación de la cultura y su cambio en civilización: tal factor pudo haberse producido en otro lugar quizá, pero el paso de la cultura a la civilización se habría realizado lo mismo; es decir, el episodio de un suceso puede variar pero la época, no: la época, por otra parte, puede ser anónima o personal, y la revolución francesa, hasta Napoleón, fué lo primero, mientras que, después, fué lo segundo. Las grandes crisis sociales se realizan en análoga forma: sea personal, con César o Luis XIV; sea anónima, con la guerra del Peloponeso o la de 30 años; sea desen-

volviéndose morfologicamente, como la época griega de los Diadochos o la guerra de sucesion de España. Cada epoca verdadera significa una verdadera tragedia, en el sentido occidental: Parcival, don Quijote, Hamlet, Fausto, resumen toda una crisis social en su carácter.

Tomese, por ejemplo, la figura de Napoleon: su destino fue convertir en civilización la cultura existente, y lo realizó en los campos de batalla de toda Europa. Lo trágico de su existencia es que, orientada ésta en luchar contra la tendencia inglesa, la hizo triunfar en el continente. El principio de la expansion, que encarnó, era el puritano de la época de Cronwell; las huestes francesas, que condujo con proposito antibritanico, estaban inspiradas por Rousseau y Mirabeau, impregnados de la idea filosófica inglesa. Napoleón siguió esas ideas y las hizo servir contra quienes las habían lanzado: su imperio era francés de forma, pero de estilo inglés. Justamente en Inglaterra fué donde se formuló la teoría de la civilización europea, por Locke, Shaftesbury, Clarke, que popularizaron en el continente Bayle, Voltaire, Rousseau. Por esa orientación britanica de parlamentarismo, utilitarismo y periodismo, luchó la revolución francesa en Valmy, Marengo, Jena, Smolensk, y Leipzig. En la epopeya napoleónica, la cultura francesa viene a ser substituída por la civilizacion británica. El plan gigantesco de Napoleón, de crear un imperio colonial superior al rival británico, renovación del de Carlos V y en el cual jamas se ponia el sol, lo que implicaba un destino, fracasó por intervención de la casualidad: la presencia de los cañones ingleses en San Juan de Acre, un movimiento intempestivo de su escuadra después de la paz de Amiens, un capricho del zar Alejandro respecto de la India. La guerra de España vino a constituir «el paso superfluo» que hizo innecesaria su acción. Toda la historia napoleonica es tragica: sus victorias y derrotas involucraron siempre un triunfo inglés: su imperio, su caida, son simples accidentes superficiales, tras de los cuales esta la lógica de la historia, que realiza el paso de la cultura, hasta entonces francesa, a la civilizacion de colorido ingles. Es el paso de la cultura griega a la civilización romana: como simbolos de identicos fenómenos equivalen la Bastilla, Valmy, Austerlitz, Waterloo, a las batallas antignas

de Queronea y Gaugamela, la expedición a la India y el desarrollo de Roma. En la vida de los pueblos ni la victoria es lo más importante de una guerra ni la paz es el objetivo de un cambio: es el destino lo que debe precisarse, pues la casualidad es episódica. Más todavía: Napoleón fué el más culminante exponente del destino, al desmoronar la estructura feudal de la sociedad occidental, basada en la nobleza y en el mayorazgo, con la democratización igualitaria y plebeya de su código civil — la más hondo y terrible de sus actitudes — y su régimen de la legítima forzosa, que destruye la familia al impedir la vinculación de la tierra; era ese el cambio fundamental de una cultura que, al convertirse en civilización, tomó una forma definitiva que encierra en sí el germen de su disolución. Y es así como Napoleón vino a cerrar el ciclo de la cultura occidental, que era en ese instante eminentemente francesa como antes lo había sido española, abriendo la puerta al advenimiento de la civilización en su forma británica y que ya venía infiltrándose en la cultura francesa: pues en el continente el parque inglés desplazaba al jardín francés, la emoción al *esprit*, el boxeador anglicano al floretista galo, el jockey insular al hombre de salón del antiguo régimen, los trajes y hábitos sociales londinenses a los de Versalles, Hogarth a Watteau, los muebles de Chippendale y las porcelanas de Wedgwood a los de Reulle y Sevres.

El cumplimiento del destino es siempre independiente de la casualidad. La reforma, que engendra al protestantismo, se produjo por causas culturales superiores a la misma acción de Lutero, que vino a desempeñar el papel de Bruto apuñaleando a César, representado por el papado. Porque los grandes momentos críticos culturales, en los cuales el destino abre una nueva encrucijada, tienen un significado absolutamente independiente de los actores o sucesos que los encarnan: de ahí esa periodicidad sugerente; así, Enrique el león, Lutero y Bismark, representan tales encrucijadas, con Legnano, Worms y Königgrätz, pero entre uno y otro corren exactamente 345 años, lo que demuestra que con ellos o con otros la evolución sociológica aludida se habría verificado, porque la regularidad de dichos períodos está indicando que no es capricho de una personalidad sino la evolución del destino.

La sociología, sin embargo, se ha inclinado a buscar siempre la utilidad como propulsor de los fenomenos sociales: una sociedad está bien organizada cuando llena sus propositos con la mayor utilidad. Esto es el materialismo histórico. Ha provenido esto, sin duda, de que la sociología, como toda ciencia, ha considerado que el saber se refiere siempre a lo que es y puede estudiarse, tiene forma, es susceptible de ser conocido en todas sus fases. La ciencia no puede aceptar sino la causalidad, la relación de causa a efecto: su misión consiste en determinar ese proceso. En cambio, la novísima doctrina sociológica enseña que la causalidad no es la explicación de lo social, sino que lo es la realización de su destino. En una palabra: en forma esquemática puede establecerse que, partiendo de los dos términos, alma y mundo, la unión de ambos constituye lo vivido; mientras que el mundo solo, sin el alma, representa únicamente la realidad, extensión, causalidad, o sea, la forma del conocimiento. Ahora bien, la reacción recíproca de ambas formas, la de lo vivido y la de lo conocido, lleva en el primer caso a la historia: la fisonomía que equivale al conocimiento del hombre, el fenomeno básico, la tragedia y el arte, todo lo cual significa resignación; mientras que, en lo segundo, conduce a la naturaleza, lo sistematico, que es el conocimiento científico del objeto, la física, la lógica, todo lo cual equivale al conocimiento.

Los fenómenos sociales, en general, responden a la necesidad de satisfacer las condiciones de vida del punto de vista utilitario, es decir, práctico. Pero la libertad en la elección de los motivos, el decantado libre albedrío, introduce el conjunto de elementos que, por no ser materiales, se denominan *imponderabilia*, lo que no puede pesarse ni medirse. Schiller, por ejemplo, ha concretado aquellos motivos utilitarios en un verso famoso en el cual la vida, en su variada fenomenología, obedece al hambre y al amor: vale decir, a motivos físicos. De ahí la tendencia histórica coetánea a no reconocer una lógica trágica sino matemática, a considerar a todos los fenómenos sociales como de tipo mecánico y no orgánico, a someterlos al analisis razonado como un experimento físico o una reaccion química, y a indagar en cada caso los fundamentos medios, maneras, objetivos. La sociología de esa tendencia investiga los fenomenos sociales

y sexuales, como si el materialismo histórico no admitiera objeción. Goethe, en su conocida novela *Las afinidades electivas*, encara la inclinación personal como acción del destino; Ibsen, en su comedia *La mujer del mar*, como un problema sexual, si bien se propuso mostrar más bien el destino; aquél, encarna la explicación sociológica de la cultura occidental: éste, adopta la causal de la cultura clasica; en el uno, es el alma lo que explica: en el otro, es la inteligencia. Cuando una cultura culmina en civilización, con su vida de grandes ciudades, en las cuales desaparece la existencia íntima de las campañas o los pequeños centros, la idea del destino viene a ser obscurecida por las relaciones mecánicas y fisiológicas. Por eso los dramas de Ibsen, Strindberg, Shaw, son experimentos espirituales, entendiendo por alma la tela de araña de la moderna psicologia, con su haz de asociaciones: Zola llevó a cabo «la novela experimental» y en los detalles basó el tipo de sus personajes; en todos esos casos se trata de solucionar problemas sociales como si fuera una tarea de laboratorio. Se busca comprender la vida por la investigación anatomica de la clara de huevo, tratando biológicamente las cuestiones políticas y económicas, y substituyendo con «problemas» sociales y sexuales el papel misterioso del destino. Los sociologos que así proceden parecen eliminar todo escepticismo.

Pero es que en la vida reina la dirección de lo que está siendo y no la extensión de lo que ya es, el *cuando* y no el *que*; la mueven las ideas, que se traducen simbólicamente en fenómenos y que es menester saber lo que significan más que lo que son. La sociologia no es una ciencia físico-natural: ésta no conoce sino cosas que son y que siempre, en condiciones dadas, presentan las mismas modalidades; de ahí que el mendelismo, con sus leyes del cruzamiento de las plantas, sea exacto en estas y no lo sea en la vida humana o social, por qué cuando se estudian las plantas jamás se indaga por qué han nacido en un lugar dado ni por qué el observador las contempla. En sociologia las modalidades raciales, sean físicas o espirituales, constituyen formas étnicas que es menester investigar porque se han producido en lugar y momento determinado y no contentarse con describirlas: su descripción es científica, en el sentido de las disciplinas

físico naturales; su explicación es, en el sentido de la sociología, el destino mismo. En el método científico, diríase que actúa la razón de un anciano eterno; en la intuición sociológica, el alma de una juventud eterna. Por eso, para comprender la vida sociológicamente, se requiere indagar la fisonomía de toda la existencia social: la morfología del desarrollo de toda la sociedad, que sigue una marcha dada obedeciendo a ideas superiores; el sentido íntimo del mundo, que mueve a todas las almas en una agrupación cultural semejante, y la realización de sus aspiraciones posibles en los diversos fenómenos sociales. Es este el concepto filosófico que obedece al criterio de las matemáticas analíticas, de la música contrapuntista, de la pintura de perspectiva, y que exige la mirada de un artista que pueda contemplar el mundo de los sentidos como envuelto en una red de relaciones infinitas y misteriosas. Así lo hicieron Dante y Goethe. Sólo así se pueden comprender los ciclos culturales, cualquiera que sea su duración, como un organismo que se desenvuelve con la orientación de sus condiciones espirituales. Así como en un retrato de Rembrandt o un busto de César se pueden contemplar los rasgos trágicos que personifican su destino, así también en una cultura, estudiada con el criterio sociológico expuesto, resaltan los grandes rasgos, llenos de su destino, como si fuera una individualidad secular de orden superior. Hasta ahora la sociología anterior sólo se ha preocupado de precisar los rasgos formales de los fenómenos sociales, pero no de penetrar los secretos de su alma, de hacerlos revivir: siendo así que cada época, cada gran figura, cada religión, estado, pueblo, arte, todo lo que ha sido y será, constituyen un momento fisomónico del más alto simbolismo, que es menester comprender con criterio humano, con el que da el conocimiento de los hombres pero que no se adquiere en las escuelas ni se practica en los laboratorios. Todo, en la vida social, es simbólico: las impresiones más realistas, idiomas y batallas, ciudades y razas, los misterios de Isis y Cibeles como la misa católica o la comunión protestante, los altos hornos y los combates de gladiadores, los derviches danzantes y los darwinistas, los ferrocarriles y las carreteras romanas, el progreso y la nirvana, los periódicos, los esclavos, el dinero, las máquinas; todo, en for

ma igual, constituye signos y símbolos en la vida social, que no son sino la realización del alma de ésta en forma visible. Todo lo que es pasajero es susceptible de comparación: con este criterio histórico se llega a soluciones inesperadas y se ensancha la visual de tal manera que se aclaran las cuestiones más obscuras, relacionadas con los sentimientos humanos originarios, con su temor a lo desconocido, con su anhelo por conocer, que forma la esencia de toda religión o metafísica, y en los que están encerrados los problemas del tiempo, de la necesidad, del espacio, del amor, de la muerte, de Dios mismo. Las esferas sociales imponderables — los mentados *imponderabilia* — se convierten así en una sinfonía colosal, que exige ser oída y que el sociólogo verdadero puede y debe oír.

Se ve, pues, que la sociología spengleriana no es propiamente pesimista, como se la ha enrostrado. Se da cuenta sólo de que el ciclo cultural europeo sigue una marcha dada en cumplimiento de su destino, y que es inútil protestar contra ello, siendo preferible analizar el fenómeno. Para Spengler, la civilización actual occidental evoluciona a una forma política y económica de socialismo burocrático, con el adormecimiento del espíritu creador. No es una idea de fatalismo incontrarrestable sino un desarrollo de orientación definida, dentro del cual todos obran como si pudieran modificar o entorpecer tal orientación. La polaridad de naturaleza y cultura es la aguja magnética del estadio actual de civilización: la vida de las sociedades presentes es artificial, porque ha dominado a la naturaleza con una serie estupenda de descubrimientos e invenciones, para modelar la existencia con arreglo a la idea que de ella se forma. La última conflagración mundial parece haberlo perturbado todo, entremezclando de tal modo las ideas directrices que el signo actual de la civilización europea es el de una confusión que se diría un caos: el fenómeno sociológico de la culminación de la cultura occidental en la civilización actual, de lo que fué instrumento Napoleón I, trayendo como consecuencia el engrandecimiento de Inglaterra y su preponderancia en la política universal, explica a su vez lo hondo de la crisis mundial de hoy, pues el imperio británico busca mantener esa preponderancia destruyendo todo adversario posible — hasta el *Coq de village* que, siendo

aliado entonces, le sirvió para alcanzar su situación especial — aún a trueque de traer consigo un cataclismo y de precipitar así la decadencia de la civilización, siguiendo la orientación inflexible de su destino. La decadencia occidental parece, pues, precipitarse: la dirección espiritual social gira locamente en todos los cuadrantes de la brújula; el fenómeno del bolshevismo ruso contamina las almas por doquier y la cultura europea cada vez más presenta signos de cansancio y decaimiento sugerente. Se ha llegado a una solemne encrucijada de la historia: la nueva sociología trata de mostrar cual sera el camino que se seguirá.

XIII

EL SIMBOLISMO DEL MUNDO

Hase visto, pues, que los fenómenos sociales son verdaderos símbolos de un estado de cultura. Ahora bien, desde que el mundo en que se vive realmente no es sino un concepto cultural — que cada agrupación humana entiende y explica a su manera — se desprende de ahí que el cuadro de aquél, para quien lo aprecie espiritualmente, no es más que un simbolismo en mayor escala, vale decir, el conjunto de todos los simbolismos parciales. Lo que es menester, entonces, es precisar el sentido de la realidad viviente, su aspecto transitorio y las formas típicas que asume, condicionadas todas por la idea del destino. Viene así a establecerse un verdadero paralelismo con las ciencias físico naturales, que tienen por objeto el otro aspecto de las cosas, la realidad de las formas, sus cualidades fijas, y las leyes a que obedecen. La única manera por lo tanto de orientar la sociología es la de darla un nuevo criterio metafísico, en el cual todo lo que en sociedad esta siendo, todo lo que vive, tiene el carácter de un símbolo. Resalta así la polaridad de ambas orientaciones: la científica y la sociológica, en la delimitación antitética de alma y mundo, vida y realidad, historia y naturaleza, ley y espacio, destino y Dios, futuro y pasado, presente y eternidad.

Un símbolo es un aspecto de la realidad, que significa para el ojo corpóreo o mental algo que no puede ser explicado racio

nalmente: cada símbolo es una particularidad que produce impresiones finales, indivisibles y no comunes, pero de importancia innegable. Así, un ornamento dórico, árabe, romano, en un vaso, un arma, una portada o un sarcófago, es la expresión material de un sentimiento del mundo que sólo habla a los hombres de una cultura determinada y da a éstos un carácter propio que los distingue de las demás agrupaciones humanas. La unidad, intuitivamente sentida, de una cultura, responde a un lenguaje común de todos sus símbolos: porque desde que todo lo que existe es expresión de un alma, tiene a la vez que ser impresión sobre otra alma, porque el hombre es a la vez sujeto y objeto, y es eso lo que constituye la esencia del simbolismo. En última tesis el hombre es símbolo de lo que, individual o colectivamente — como hombre, familia, pueblo, raza — constituye su destino, sea en su existencia material o en su vida espiritual. Véase sino: el hombre de cultura occidental tiene un concepto definido del universo y de la historia; considera a ésta desenvolviéndose en la serie de siglos de que se tiene memoria, sobre un pequeño planeta, mientras que el universo se pierde de vista en lejanía inconmensurable astronómica, geológica o mitológica; es sólo dentro de ese doble molde que el alma occidental comprende cómo se realizan las cosas: vale decir, del lugar en que se encuentra contempla el pasado y el futuro, como si la doble perspectiva fuera evidentísima. Pero el hombre primitivo o salvaje no mira las cosas de la misma manera; el de otras culturas — la hindú o la clásica — tiene a su vez otro modo de considerarlas. Esto sólo basta a la sociología para abrir un interrogante curioso: la historia universal, tal como la entiende la civilización occidental actual, es sólo relativa a ésta y no encierra una realidad para todas las demás culturas; es la expresión de su propia fantasía, la función de su alma colectiva; sólo una visión espiritual del pasado en determinados lugares, en el Ganges, el Nilo o el mar Egeo. El hombre es un átomo en el universo, pero éste es a la vez sólo producto de su inteligencia. Y por más que se reflexione sobre esta nueva antítesis misteriosa, hasta ahora ninguna filosofía ha podido encontrar la respuesta satisfactoria.

La polaridad que agita nuestra conciencia es, entonces, la de

antítesis de alma y mundo, dos polos que se atraen magnetícamente mientras que recíprocamente se repelen. Los dos son función recíproca del uno y del otro. César, Rhamses, Wallenstein, son fenómenos históricos que representan el desarrollo de una alma superior: si los hombres de hoy tuvieran la mentalidad de los de la época de Aureliano, posiblemente aquellas figuras no aparecerían como reales; porque los demás hombres son la expresión del alma de cada uno, sea que se trate de los personajes que ilustran su época o de los que se pierden en la muchedumbre de su tiempo. Los hombres son símbolo de su existencia, y el secreto de su destino lo revela el destino de la cultura a que pertenecen: los niños y los hombres primitivos sólo sospechan ese aspecto del mundo; las culturas superiores, que tienen conciencia de su individualidad y sienten su propia alma, poseen un mundo en propiedad: es decir, que del caos de lo existente forman un cosmos de objetos o fenómenos simbólicos.

Y esto constituye su vida, la realización de todas las tendencias íntimas posibles. Porque toda alma — sea individual o colectiva, sea la de una cultura o pueblo o clase — desde que nace hasta que muere tiene, consciente o inconscientemente, una tendencia marcada a realizarse a sí misma, a llenar lo que cada cual considera su ideal, a convertir al mundo en la suma de sus expresiones, apropiándose o acuñando lo extraño, lo ajeno, con su sello propio. Ese ideal se realiza más o menos según sea mas o menos enérgica el alma — individual o social — que lo siente, pero en todos los casos el mundo completo es sólo la radiacion del triunfo de su alma sobre todos los inconvenientes ajenos. En la vida individual llega un instante en que el alma toma conciencia de sí misma y mágicamente se enseñorea de su mundo espiritual: así, en la vida social también se observan momentos análogos y entonces el alma colectiva con vehemencia busca realizar su ideal; lo mismo sucede en toda cultura. En todos los casos la realización — completa o incompleta — del ideal es lo que constituye el mundo para el sujeto respectivo.

Determinar, por lo tanto, lo que caracteriza a mundo semejante es precisar su fisonomía, puesto que la realidad — o sea el mundo con relación a un alma — es para cada cual, individuo o colectividad, sólo la proyección de lo hecho o actuado, en el

campo de lo extenso, la encarnación de lo propio reflejado en lo ajeno, el sujeto mismo. Es la necesidad del destino, y no la causalidad, lo que traduce en lo que es la realización del alma. Cada acto es un destino cumplido: la comparación de una serie de actos análogos constituye la identidad mecánica de los mismos. Así, en la naturaleza, un cuadro de actos iguales pero renovados: como una catarata, que parece ser una a pesar de componerse de millones de gotas en el acto sempiterno y renovado de caer: como el sol, que aparece iluminar inmóvil el universo, a pesar de ser un conjunto igneo de átomos en constante e igual movimiento: así, a su vez, en la vida de sociedad, constituye la existencia de una cultura, de una época, de una modalidad, en la fenomenología social, una unidad espiritual a pesar de componerse de una serie de hechos y actos que se suceden unos a los otros. Y es esa duración del fenómeno lo que constituye precisamente su simbolismo.

De la criatura inconsciente al hombre de civilización madura hay una escala inmensa en la manera de considerar al mundo, hasta llegar a la conciencia de la razón exacta y de la experiencia perfecta: esta progresión es el desarrollo del simbolismo, pues sólo quien ha llegado a lo más alto de la escala, a la cumbre de una civilización, está en situación de abarcar la idea del macrocosmo, de la realidad en el mundo, como la esencia de todos los símbolos con relación al alma. Porque no hay que olvidar que todo lo que existe, y está viviendo, es símbolo: desde lo corporal — figura, estatua, gestos, posturas — hasta lo colectivo, pueblos, clases; finalmente los fenómenos sociales políticos, etc., como los conocimientos humanos que consideramos más científicos, matematicos, físico-químicos, etc.: todo, de cualquier género que sea, no es más que la esencia de una alma dada y no de otra. Los puntos de contacto de ciertas culturas entre sí permiten transmitir lo contemplado, sentido, conocido, por los medios de idioma y escritura y en forma de conceptos, fórmulas, signos, que a su vez son símbolos del alma que los trasmite: depende de la congruencia de las culturas comunicantes lo fecundo o infecundo de transmisión semejante. Así, el hombre de cultura occidental sólo muy imperfectamente puede apreciar el alma hindú o egipcia, en sus hombres, costumbres, sig-

nos de escritura, ideas, construcciones, hechos; el hombre de cultura antigua era absolutamente refractario a penetrar el alma de culturas ajenas, tanto que distraza ingenuamente las religiones de éstas con los dioses de su propio tiempo. Por eso, cuando se usa un vocablo que, para una cultura dada, tiene determinado significado, es casi seguro que, para otras culturas, tendrá sentidos diversos: tal pasa, por ejemplo, con el concepto de tiempo, que evoca un conjunto de ideas distintas según sea la cultura a que se refiere. Desgraciadamente el hombre de una cultura sin quererlo interpreta los rasgos de otras con su propio criterio, distinto del de éstas: así, cuando se aprecia una estatua egipcia, se aplica tan solo el cartabon de quien contempla; es una ilusión ingenua la de considerar inmortales a las obras maestras del arte en todas las culturas, pues sólo así las entiende la que tal sostiene pero seguramente no las demás, de modo que aquello expresa únicamente la impresión o influencia que una obra del pasado ejerce sobre otra del presente, como sucedió con el grupo clasico de Laoconte respecto del arte del renacimiento, o la obra de Sófocles en el drama del pseudo clasicismo francés.

Para que haya un símbolo es menester que lo que estaba siendo se haya convertido en algo que es: *viz*, del punto de vista sociológico, que cualquier fenómeno social, institucion, etc., haya tomado una forma dada, cumplido su destino: es decir, del dominio del tiempo, en *devenir* constante, ha pasado al del espacio, con su individualidad señalada. Pero no hay símbolos eternos, porque todo límite, todo horizonte es transitorio, y no escapa a ello ni aquellos que están más generalizados, como la figura del triángulo, de la *swatiska*, del anillo, etc., por cuanto en cada cultura esos símbolos tienen significado distinto y se renuevan con variantes en su sentido: tal, por ejemplo, ha pasado con el recordado signo de la cruz, la *swatiska*, que ha dado lugar a una mar de conjeturas más o menos ingeniosas para explicar cómo, en los restos de las mas antiquísimas culturas precolombinas anteriores a la era cristiana, ese signo del cristianismo era usado por las agrupaciones humanas en este continente; tal ha sucedido con las columnas arquitectonicas clasicas, desde el Peripteros helénico, en el cual sostienen el techo

por medio de la arquitrave, hasta la basílica árabe, en la cual dividen el espacio interno, y finalmente hasta el renacimiento, en el cual sirven de motivo decorativo en las fachadas, demostrando así que su simbolismo ha sido completamente distinto en una cultura que en otra.

He hablado antes de las posibilidades del alma, es decir, de lo que está en germen y puede realizarse, lo que implica el porvenir, pues lo ya realizado pertenece al pasado. La dirección de la vida encierra la idea de no poder volver a vivir lo ya vivido, y responde al concepto de tiempo, voluntad, destino, que sirve para unir en el presente todo lo pasado como lo futuro. Lo que está siendo es forzosamente anterior a lo que es, y desde que se convierte en esto último realiza su destino, transformando su futuro en pasado e incorporándose al espacio, con lo cual pasa a ser explicado por la causalidad. Vuelve aquí a resaltar la antítesis de destino y espacio, dirección y extensión, vida y muerte: la analogía sorprendente de espacio y muerte ha servido a la metafísica religiosa para explicar cómo la segunda se produce cuando pasa el alma al reino de lo eternamente necesario y entonces abandona el cuerpo. Sólo el hombre, entre todos los seres vivientes, se da cuenta del significado de la muerte, porque los otros viven sin conocer lo que es duración objetiva, sentido, misión de la vida: el niño no se da cuenta de lo que es la muerte y sólo cuando tiene conciencia de sí mismo comprende que el cadáver se ha vuelto espacio y que él es un ser en medio de un mundo sin límites, lo que hizo decir a Tolstoy: «de una criatura de 5 años hasta mí, sólo hay un paso; del recién nacido hasta el niño de 5 años, hay una distancia terrible». Es al poder apreciar lo que es la muerte que el hombre reune en una sola las diversas angustias del mundo, del espacio, de lo limitado, de la muerte: precisamente es eso lo que lo lleva a ahondar su pensamiento, a reflexionar sobre la vida, a escrutar los fenómenos religiosos y filosóficos. De ahí, también, que cada gran simbolismo arranque su lenguaje formal del culto de los muertos, de la forma de inhumación, del adorno de las tumbas: el arte egipcio comienza con los templos de los faraones muertos; el clásico, con la ornamentacion de los vasos funerarios; el americano precolombino, también con los dibujos de sus tejidos y vasos, en sus sepulcros;

el árabe, con las catacumbas y los sarcofagos; el occidental, en las catedrales, en las cuales se renueva a diario la muerte de Cristo en el sacrificio de la misa. Puede afirmarse que cada cultura tiene una idea distinta de la muerte: la occidental comenzó a individualizarse en el año 1000, cuando se esparcio la idea del fin del mundo, y la danza macabra ha sido el alma faustica de toda evolución.

En el fondo todo simbolismo, consciente o inconsciente, arranca de la idea de la muerte, que despierta la de espacio; es un producto del miedo a lo ignoto, con medio de defensa, la expresión de la timidez, tanto hostil como respetuosa. El hombre primitivo, asombrado hasta de la muerte, trata de dominar a las fuerzas que no acierta a comprender y acude a los conjuros y sacrificios: viene después la separación de la idea del *yo* y la del mundo, y de ahí arranca la formación de la cultura.

Todo lo que se realiza es transitorio. Los pueblos, idiomas, razas, culturas, así lo son: en algún tiempo más — centuria más o menos — no existirá la civilización occidental ni habrán italianos, alemanes, ingleses, franceses, españoles, como ya no existían romanos en la época de Justiniano, cuando Byzancio era el centro mundial. No significa eso que la masa de generaciones humanas se extinga sino la forma de los pueblos que se traduce por una serie de fenómenos comunes: el *civis romanus*, uno de los más poderosos símbolos de todos los tiempos, apenas ha durado, como forma, unos pocos siglos; todas las artes — y no tan sólo las obras de arte — son pasajeras: llegará el dia en que no existirá ningún cuadro de Rembrandt ni se oira un acorde musical de Mozart, si bien podrá encontrarse un lienzo pintado o una hoja de música escrita que los represente, pero ya no habra ojo ni oido que comprenda su lenguaje. Tal sucede hoy con infinitos restos de culturas antiguas: en las americanas precolombinas, por ejemplo, los *quippus* de la cultura incásica, que todo el mundo entendía entonces, hoy son objetos de museo cuyo significado nadie logra comprender; como se admiran los códices aztecas, con su estupenda escritura figurativa, más como curiosidad que como comprensión de su significado; cual igualmente sucede con las esculturas significativas, por el lenguaje misterioso que representan, de los templos mayaquiches de Palenque: el alma

cultural que entendía todo ello ya no existe y el alma actual carece de la mentalidad adecuada para comprenderlo. Porque pasajeros son todo pensamiento, dogma, ciencia, así que desaparece la cultura que los entendía y se daba el ingenuo placer de considerarlos eternos o verdades axiomáticas: el cielo mismo es pasajero, porque el que describe la astronomía actual y los ojos perciben no es el que conocían los astrónomos del Nilo y del Eufrates, del Anahuac o del Titicaca, de modo que las estrellas de una época no son las de otra: los aztecas y los quichúas explicaron el cielo estrellado en forma distinta de la egipcia, babilónica u occidental, y el concepto de Copérnico implica un cambio tal de criterio que puede afirmarse que el universo, desde entonces, es distinto de lo que antes era. Todo lo pasajero es, pues, sólo una comparación, porque todo es relativo y nada hay absoluto. El problema del espacio, entonces, se presenta en nueva luz, como el del tiempo se facilita con el concepto del destino: así como éste representa el sentimiento del anhelo mundial, así aquél personifica el del temor análogo, puesto que el macrocosmo es la realización del dominio de lo ajeno, de los poderes extremos, por la forma definitiva.

El espacio, como el tiempo, es una experiencia continuada individual. El convencimiento de que el espacio ocupado por uno no puede a la vez ser ocupado por otro, le da un concepto claro. Y, sin embargo, cada cultura le ha dado un significado distinto. Porque el verdadero problema en el fenómeno de la extensión es la profundidad, vale decir, la lejanía o distancia, cuyo esquema abstracto matemático, junto con lo largo y ancho, lo hace designar como tercera dimensión, si bien estos tres elementos no son ni idénticos ni de igual valor: lo largo y ancho constituyen una unidad, pues son la forma de la sensación, mientras que lo hondo, la profundidad, es una expresión, y con ella comienza el concepto del mundo externo. Sensasión y expresión son dos modalidades diversas: la ampliación de lo hondo convierte a la segunda en la primera, pues lo hondo es la verdadera dimensión, la que se extiende; para apreciarlo obra el espíritu activamente, mientras que lo hace pasivamente para la superficie ancha y larga. Para comprender la profundidad necesita el espíritu crear ese concepto, es decir, el *yo* puebla con él

su mundo, saca del caos de sensaciones una unidad formal, que está sometida a leyes, a la calidad: cada uno puede apreciar ese fenómeno con variaciones infinitas, según esté atento o distraído, indiferente o contrariado. Toda cultura ha entendido a su naturaleza como *la* naturaleza universal, y sin embargo la ha descompuesto en elementos distintos: la naturaleza, en efecto, es una función de la respectiva cultura. Los pintores, por ejemplo, han representado a la naturaleza por línea y color; basta comprobar que los coetáneos de aquéllos — de Holbein, Durero, Grünewald, por ejemplo — varían fundamentalmente en su representación del espacio, de modo que la experiencia de lo hondo, la profundidad, es muy distinta según la época o la cultura. La filosofía sistemática ha contribuído a obscurecer este hecho: Kant, por ejemplo, ha sostenido aprioristicamente que el espacio es la forma de la extensión, que sirve de base a todas las impresiones, olvidando que el mundo del hombre primitivo, del niño y del soñador, concibe ese elemento de modo caótico o impreciso, y que sólo el alma de una cultura refinada convierte a lo caótico en el cosmos ordenado y da así a la idea de profundidad un significado determinado y simbólico; el espacio que Kant, al formular su apotegma, tenía ante su vista, ciertamente no era el mismo espacio que sus antepasados de la época carolingia contemplaron. La forma de la contemplación varía según el grado de la distancia: las montañas elevadas resultan así hasta superficies llanas; la luna, por ejemplo, es al ojo desnudo una superficie plana y para el telescopio es una llena de montañas y abismos, precisamente porque la forma de la contemplación es una función de la distancia. De ahí que una cultura, para formular un concepto de conjunto de estas impresiones tan variadas, deba practicar una abstracción y entonces la inteligencia, sugestionada por fórmulas matemáticas, afirma que el espacio exacto es un concepto *a priori* a mérito de un teorema geométrico: pero esto, explicable con la geometría euclideana, se torna falaz con la actual, que opera con cantidades variables y en las cuales las dimensiones no tienen límite, de modo que falla la base matemática de aquel apotegma filosófico, desde que las matemáticas se independizan de la forma de lo que se ve, desapareciendo así la decantada evidencia de las formas contempladas. El descubri-

miento de Gauss, de la geometría de múltiples dimensiones, ha derrumbado la base del *a priori* kantiano. Por lo demás, basta observar lo que se siente en un paisaje amplio, en plena naturaleza, para comprender que, en grande escala y distancias considerables, la expresión de profundidad domina el conjunto y contradice el viejo preconcepto euclideano: las estrellas fijas aparecen al ojo desnudo en lugar distinto del que, con arreglo al cálculo matemático, les corresponde; cualquier larga avenida muestra al ojo simple que las paralelas se tocan en el horizonte: la perspectiva de la pintura occidental, cuya íntima conexión con los problemas matemáticos fundamentales de su época salta a la vista, se basa en dicho hecho. La forma de contemplación es, una vez más, independiente de las matemáticas pero el racionalista, firme en su ciencia abstracta geométrica, lo niega y de ahí que el teorizador puro, como Kant, jamás sepa lo que realmente ha visto. Toda la lírica y la música, toda la pintura — egipcia, china, occidental — contradicen ruidosamente la hipótesis de una estructura matemática constante del espacio: y así el horizonte, en el cual el cuadro poco a poco concluye en una superficie — pues la profundidad, una vez realizada, se torna limitada — escapa al cálculo matemático, de modo que cada pincelada de un paisajista refuta las afirmaciones epistemológicas.

XIV

EL CARÁCTER SIMBÓLICO DE LOS FENÓMENOS SOCIALES

Las explicaciones dadas en la clase anterior nos permiten abordar ahora de llena las características del símbolo del espacio en los ciclos culturales.

Las tres dimensiones, como abstracciones matemáticas, no tienen limitación natural: de ahí su confusión con la superficie y profundidad, que la impresión visual observa; y se afirma que la extensión contemplada no tiene límite aun cuando la mirada sólo alcanza a fragmentos especiales dados, limitados por la luz que los hace perceptibles al ojo. El mundo exterior visto es, en el hecho, sólo la suma de las resistencias de luz, puesto

que el mirar está unido a la preexistencia de luz reflejada: así lo concibió la cultura antigua; mientras que la occidental parte del postulado espiritual de la idea de un universo ilimitado, con infinitos mundos de estrellas y distancias, fuera del alcance de toda comprobación óptica: es decir, una creación de la visión mental, de la intuición, que escapa al contralor del ojo humano y que es extraña a las demas culturas. Desde el descubrimiento de Gauss el problema del espacio ha cambiado del todo: hay diversas formas exactas y estrictamente científicas del espacio, de modo que no hay constancia ni identidad en éste, con lo cual ha terminado la ilusión tradicional de un espacio único, permanente, que envuelve a todo, ya fuera el absoluto espacio universal de Newton, en el cual se hallan todas las cosas, o el de Kant, que las crea todas.

La conclusión es, pues, que el concepto de espacio es colectivo, propio de cada cultura y expresión de su alma. La dirección es el origen de la extensión: el misterio de la vida en realización, que implica el vocablo «tiempo», es el verdadero fundamento de lo que, una vez realizada esa parte de la vida, se designa con el término «espacio», que es un simple sentimiento del espíritu. Cada verdadera extensión representa una realización terminada y se traduce por la profundidad; toda dirección, expansión en profundidad y distancia — sea para el ojo como para el pensamiento o el sentimiento — es el paso de la superficie material caótica al universo cósmico y ordenado con el movimiento, que es su condición misma: todo lo cual constituye el concepto de tiempo. El hombre se palpa para compararse con la extensión que le rodea: en realidad no hay más que una dimensión verdadera, es decir, la dirección respecto de la distancia: el sistema abstracto de las varias dimensiones es una representación mecánica, pero no un hecho vital: la expresión de profundidad es la dirección hacia la distancia, y es lo que amplía o extiende la sensación y la convierte en mundo. Lo realizado o actuado no cabe que vuelva a realizarse o actuarse, y ese aspecto del tiempo es lo que nos obligaba a mirar siempre la profundidad del mundo delante de nosotros y jamás del horizonte para atrás.

Así como la forma que en el espíritu toma la causalidad equi

vale al destino realizado, así la profundidad del espacio, fundamento de la forma del mundo, es idéntica al tiempo realizado. Sólo para el hombre viviente hay un espacio: cuando el alma desaparece, finaliza el mundo. El tiempo es, pues, la forma de lo contemplado. Así, si se contempla un cuadro al óleo colgado a la inversa, sólo se observa una superficie de colores, pero al darlo vuelta y ponerlo como debía estar, en el acto el observador experimenta la sensación de profundidad: en ese instante se produce, con fuerza creadora, el acto de expresar el espacio, convirtiendo el caos en cosmos real. Ahora bien: si el observador fuera hombre de cultura primitiva o salvaje, su impresión primera sería la corporea, lo finito; mientras que, siendo de cultura occidental, por ejemplo, comprende el espacio infinito, siendo así que un hindú, un egipcio, darían otras clases de formas al ideal de lo extendido. De esto hay en el momento intelectual contemporáneo, un ejemplo sugerente: la filosofía brahmínica ha sido parcialmente adaptada a la mentalidad occidental por la interesante transformación de la teosofía, que busca aplicar a las corrientes filosóficas modernas los conceptos hindús, con su mundo característico *yogi*, la teoría de su plano astral y la coexistencia espiritual de sus *mahatmas;* pero los teósofos — desde la iniciación de la rusa Blavatzki, las doctrinas de la inglesa Annie Besant y toda la escuela típica de Adyar, — utiliza estos conceptos para procurar con ellos la regeneración del alma de la raza blanca, llevándola a regiones más perfectas e independizándola del materialismo de la civilización presente y del prosaísmo de sus tendencias cuasi todas subordinadas al éxito, sea de la riqueza o del poder: creen honradamente que se han asimilado así la filosofía hindú; mientras que esos mismos conceptos, para esta alma hindú, significan otra cosa muy distinta, pues el perfeccionamiento que ella busca es el interno, el del espíritu, absolutamente ajeno a toda aspiración material de riqueza o poder, a tal objetivo de éxito en la vida. Es decir, la idea de extensión, aplicada al perfeccionamiento espiritual, es concebida de modo distinto por el alma occidental y por el espíritu hindú. He referido en uno de mis libros — *Una vuelta al mundo* (1914) — la profunda impresión que me produjo en Benares un *sanhyasi*, cuya fotografía conservo, y

quien hacia meses se mantenía en la misma posición de inmovilidad, concentrada su existencia en la contemplacion espiritual de lo infinito, con prescindencia absoluta de la accion; obrando sólo por el ejemplo pero sin preocuparse de obrar, pues solo persigue el fin del propio perfeccionamiento de su existencia, el ser y no el actuar; mientras que el teósofo europeo, acostumbrado al actuar y no al ser, preocupado del proselitismo, buscando convencer sinceramente a los demás, supone que aquel santón se propone obrar sobre los otros, vale decir, mejorarlos. Pero el alma hindú no concibe la percepcion de lo infinito como mejora del projimo sino como deber exclusivo de cada uno, pues la actuación en la vida es para ella sin valor alguno en presencia del campo ilimitado del espíritu; mientras que el alma occidental no alcanza esa absoluta inmaterializacion de la realidad y no comprende cómo una aspiración espiritual puede practicarse sin tener en cuenta el perfeccionamiento común, su acción sobre la mentalidad de los otros hombres. Para el hindú no existe ni altruismo ni egoismo, sino el anhelo de ser espiritualmente perfecto, pues la preocupación de lo que los demás hagan o piensen introduciría en su concentración mental un fermento material que contradice su anhelo imperatorio del perfeccionamiento del ser; para el occidental, la consideración de la humanidad, de los demás hombres, es dominante y no concibe este desprendimiento terrenal absoluto. Esto está demostrando que cada cultura da al término espacio, lo infinito, lo ilimitado, un significado distinto. La conciencia de lo hondo, lo profundo, es lo que caracteriza el paso de la niñez a la pubertad: el niño carece de ella al querer alcanzar la luna con la mano, cuando no tiene noción de la distancia; y ese despertar de la conciencia es distinto en la niñez según las diferentes culturas, pues una criatura del helenismo no procede como otra de la India o de la Europa occidental. La súbita comprension de la distancia y de la profundidad es el nacimiento del mundo externo, para el niño: se verifica por el símbolo de la extensión, adquiriéndolo cada alma como acto creador, cual de la larva se desprende una mariposa; la aparición del simbolismo de espacio en lo dórico, árabe, gotico, revela la existencia de una alma nueva, como lo representa el mito griego de Gaia y el nebuloso

sentimiento de los pueblos primitivos al devolver a la madre tierra sus muertos, enterrándolos en forma de larvas.

La noción de la extensión es, pues, el símbolo básico de toda cultura, y de ella se desprenden todos sus conceptos de realidad, toda su fisonomía propia. Ese símbolo está en la esencia de la forma de estado, en los dogmas religiosos y en los cultos, en las formas de la pintura, música y plástica, en el verso, en las ideas fundamentales de física y ética, pero ni el lenguaje ni el conocimiento lo definen porque son, a su vez, símbolos derivados de aquél. Platon y Goethe lo denominaron «la idea», contemplada en lo real pero nunca aprendida, por ser una posibilidad eterna e inalcanzable. La cultura antigua la personificaba en cuerpos materiales; la occidental, en un concepto puro, ilimitado. El número, la cantidad, presupone esa noción de la profundidad: el problema clásico de la cultura antigua era la cuadratura del círculo, esto es, reducir las superficies limitadas por líneas curvas a una recta medible; mientras que la occidental busca definir el valor final del cálculo infinitesimal. El espacio sin límites es el ideal que siempre ha perseguido el alma occidental; en lo más recóndito de su conciencia está que el mundo no es otra cosa que el espacio indicado por ese concepto de la profundidad, que confirman los sistemas de estrellas fijas. Es decir, ese problema no es universal, es puramente occidental, y no se encuentran rastros de él en otras culturas.

Para la antigüedad clásica el problema madre de toda la existencia era el origen material de las cosas que caían bajo los sentidos: para aquélla, lo que *es* constituye un mundo de tamaños medibles; el falso axioma euclideano de las paralelas que no se tocan se convirtió en el centro metafísico de su sistema geométrico, y todo lo demás — axiomas, como postulados — es sólo preparación o consecuencia. Eso indica que era sólo un símbolo representando la existencia de entonces, la estructura del mundo exterior, el ideal de su extensión. En cambio, la cultura occidental niega la geometría euclideana y reconoce que hay muchas otras, independizándose de los sentidos y ultrapasando el límite de lo visible para reconocer un espacio ideal: cabalmente es en la multiplicidad de geometrías igualmente posibles que reside el símbolo occidental específico. Para el antiguo, el espacio

euclideano tenía una estructura, lo que revela una tendencia plástica, estatuaria; para el moderno, es una serie variable de espacios contiguos, de los cuales ninguno es superior al otro, lo que en su totalidad trascendente satisface su ideal: el espacio es el creador y todo lo material es su creación. La estatua ática de mármol representa en su existencia material, para el antiguo, todo lo que entendía por realidad: la materia, lo visiblemente limitado, lo que podía tocarse, lo inmediatamente presente, esos son los rasgos de lo que *es*; y el cosmos clásico es sólo la reunión ordenada de todas las cosas visibles encerradas en un globo empíreo. Lo demás no existe para el antiguo; siendo precisamente lo que, para el moderno, existe. Lo divino, para el occidental, es el espacio eterno, de Dante a Kant y a Goethe; y las cosas son manifestaciones condicionadas por el espacio. El panteísmo del siglo XVIII identificaba a Dios con el espacio; la omnipresencia divina, que desde las cruzadas domina la idea del universo, y el concepto de que el espacio engendra todo lo que existe, responden a lo mismo. La física moderna, al sostener que la masa es la relación constante de fuerza y velocidad, muestra que el viejo concepto de materia y forma ha sido substituído por el de capacidad e intensidad, que expresan la energía del espacio puro. Es en esta manera de encarar la realidad que se erige en arte dominante la música instrumental de los grandes compositores del siglo XVIII, pues el mundo de sus formas está íntimamente ligado con la intención del espacio puro: en ella — en contraposición a las columnas de los templos y construcciones antiguas — reinan series incorpóreas de tonos, espacios tonales, océanos de tonalidades; la orquesta produce oleajes bramadores, los encrespa y los aplaca; pinta distancias, luces, sombras, tempestades, nubes que pasan, rayos coloridos de un mundo sólo soñado; basta recordar los pasajes de la instrumentación de Gluck y de Beethoven. Paralelo al canon clásico de Polycletes, en el cual el gran escultor traza las reglas severas de la visión visual del cuerpo humano, que dominó la estatuaria hasta Leusippo; en lo occidental, hacia 1740, se formula el canon estricto de la sonata en 4 partes, que se ensancha después con Beethoven en cuartetos y sinfonías, hasta que parece escapar de todo contacto terrenal con la música de *Tristán*. Es la libe

ración completa del alma, que se desprende de todo lo material y se diluye en lo infinito: tal es la impresión de la música contrapuntista; mientras que las obras de arte de la estatuaria clásica actúan echando raíces terrenales, atándose a las formas de los cuerpos. Es como la encarnación de la nada, este espacio puro que crea las cosas casuales que lo pueblan y a las que comunica realidad...

Se ve, entonces, como cada cultura ha concebido el espacio a su modo y usa un lenguaje propio: de modo que el misma vocablo tiene diverso significado, según sea la cultura que lo emplea. La cultura hindú, por ejemplo, concebía números que, dentro del concepto occidental, no tienen valor en tamaño ni cualidades de relación y que solo por su posición, por ciertos afijos, se convierten en cantidades positivas, negativas, grandes, pequeñas: los matemáticos modernos no alcanzan a comprender esa clase de números. Una cifra es para el occidental un algo, sea positivo o negativo: para el antiguo, era un tamaño: para el hindú, una posibilidad de la forma entre el ser y el no ser, y que requiere una alma brahmínica para hacer de tales números los representantes ideales de un mundo en sí perfecto. La cultura occidental es incapaz de comprenderlo, como tampoco alcanza el *nirvana* del sistema *Yoga*, que es algo real más allá de la vida y de la muerte, del sueño y de la conciencia: sufrimiento, compasión, indiferencia, que el alma actual no acierta a entender. No es extraño, entonces, que el alma hindú conciba a la nada como una cantidad real, — el cero — que no tiene relación con los seres y carece de substancia: ese cero es la idea hindú de lo extenso, a juzgar por las referencias de los Upanishads; mientras tanto, desfigurado ese concepto del cero por las matemáticas árabes, pasa a mediados del siglo XVI a las occidentales, pero como el término medio entre la unidad positiva y la negativa, como un corte en una línea de cifras continuas, todo lo cual está en pugna evidente con el concepto de la cultura hindú.

Los árabes — Alfarabi y Al Kabi — demostraron el error de Aristóteles de que los cuerpos presuponen el espacio, pero era porque éste, en el concepto de su cultura, implica una forma de extensión de la que se desprende el signo de lo que se encuentra en un lugar, es decir, porque comprendían el espacio

en forma distinta de la cultura griega. La mentalidad occidental tiene del espacio el mismo concepto, en lo científico como en lo intuitivo; pero ningún heleno, egipcio, chino, habría procedido de la misma manera, y ninguna obra de arte ni sistema filosófico habría podido mostrarles lo que hoy se entiende por espacio. Los términos, origen, materia y forma, no significan lo mismo en la cultura clásica que en la occidental: considerarlos idénticos sería como así considerar las esculturas del Partenón y la música de cuerdas, o fundir en bronce el Dios indefinible de Voltaire; las categorías del pensamiento, vida, conciencia del universo, son tan diversas en las diferentes culturas como lo son las fisonomías de los hombres de las mismas: en uno y otro aspecto hay razas y pueblos, comunes por la posesión de una forma o idea espiritual; ni unos ni otros saben lo que los colores, por ejemplo, significan para el otro: es solo el simbolismo común, sobre todo idiomático, lo que ha originado la ilusión de una vida mental idéntica y de un igual concepto del mundo; sucede así que los pensadores de todas las culturas se dirían afectados de daltonismo, pues no diferencian los colores, no se dan cuenta de las peculiaridades respectivas y sonríen ingenuamente sobre los «errores» de los otros...

La conclusión de todo esto es que existe una cantidad de símbolos básicos. La noción de profundidad, que da origen al concepto de mundo, tiene para el alma matices distintos según se trate de lo despierto, del sueño, de lo observado; es distinta en el niño y en el anciano, en el habitante de grandes ciudades o en el campesino, en el hombre o en la mujer: pero realiza con necesidad hondísima en cada cultura la posibilidad de la forma, sobre la cual se basa su existencia. Todos los conceptos de unidades formales — masa, substancia, materia, cosa, cuerpo, extensión — y los múltiples términos correspondientes en los idiomas de otras culturas, son acentos inconscientes fijados por el destino. Cada cultura da a esos términos su significado propio: espacio y materia son antagónicos, en lo occidental, y pueden ser idénticos en otro ciclo cultural. De ahí que el problema del espacio sea la idea del macrocosmo, que da a cada agrupación humana un concepto de lo existente, distinto del que tengan o puedan tener otras agrupaciones.

La cultura, como fenómeno histórico, como imágen en el mundo del pasado, como comparación y conjunto de símbolos : ese es el lenguaje con el cual una alma expresa lo que siente. Toda intuición se sirve de imágenes y símbolos. El macrocosmo muestra la forma de la respectiva cultura, y ésta es la última realidad alcanzable, porque no hay mundo absoluto como « cosa en sí ». Por la morfología se obtiene la impresión de mundos determinados, la expresión de ciertas almas : pero no hay mundo que sea *el* mundo. Cada alma, cada cultura, comprende a su manera el macrocosmo; tan lejano, raro, pasajero, parece el mundo hindú o babilónico, según su estructura, a las 5 o 6 culturas posteriores, como incomprensible será posiblemente la presente cultura occidental para los hombres de las culturas futuras aún no sospechadas.

XV

EL ALMA DE UNA CULTURA : LO APOLÍNICO, FÁUSTICO, MÁGICO

En la clase anterior se ha visto cuál es el concepto de la vida — tanto individual como social — en la doctrina de Spengler, quien lo resume diciendo: « la vida es la realización de las posibilidades internas; cada alma — la de una cultura, un pueblo, clase, como la de un individuo — tiene desde su nacimiento hasta su desaparición en este mundo de lo que está siendo y del destino, una tendencia infatigable : la de realizarse a sí misma por completo, organizar su mundo como la suma total de sus expresiones, estampando en lo extraño y ajeno el sello de una unidad importante, delimitándola con formas definitivas y susceptibles de ser bien apreciadas hasta apropiárselo todo entero ; el mundo así redondeado es la radiación del triunfo del alma sobre las fuerzas extrañas : realizar su ideal es, pues, el destino de un ciclo cultural ».

Para hacer más palpable su demostración, denomina Spengler alma apolínica a la cultura clásica; mágica, a la árabe ; fáustica, a la occidental. De esa manera esas tres denominaciones sintetizan su concepto sociológico de la vida cultural. La

primera se realiza en su tipo ideal de lo extenso, es decir, en los cuerpos presentes y que caen bajo los sentidos; la segunda, en las formas diversas que toma y transmite; la tercera, en su concepto ideal del espacio puro e ilimitado. Son, pues, apolínicas la mecánica estática, los cultos sensualistas de los dioses olímpicos, las pequeñas ciudades griegas en su aislamiento político, la maldición de Edipo y el símbolo fálico, la estatua del hombre desnudo; mágicos, los cultos sacrales, el *kismet* fatalista, los califatos y mezquitas; fáustico, el arte musical de la fuga, la dinámica galileana, la dogmática cristiana, las dinastías de la época barroca y su política de gabinete, la suerte de Lear y la madona ideal de Beatriz, hasta culminar en la segunda parte del *Fausto*. Apolínico es la existencia griega, indiferente a su vida íntima y carente de historia externa, euclideana de puntos continuados; mágico, es el álgebra y la alquimia, los mosaicos y los arabescos; fáustico, la existencia con plena conciencia de su vida interna y el arte personalísimo de las memorias, confesiones, expresiones todas de su conciencia. Por último, apolínico es la pintura que debilita los contornos de los cuerpos aislados con líneas marcadas; fáustico, la que traduce el espacio con luces y sombras. Estereometría y análisis; masas de esclavos y máquinas con dínamos; ataxia estoica y ambición social de poder; hexámetros y versos rimados; esos son símbolos de dos mundos fundamentalmente diferentes.

El diferente concepto de espacio, en ambas culturas — la clásica y la occidental — explica como el relieve antiguo, cual se observa en el Partenón, es siempre estereométrico sobre una superficie, de modo que hay, entre las figuras, lugares no ocupados pero no hay espacio, tal como lo entiende el moderno; en cambio, en un paisaje de Lorrain el espacio domina soberano, y figuras, animales o plantas, solo sirven para ponerlo más de manifiesto, y la luz y sombra que los rodea les da importancia atmosférica o de perspectiva. Por eso el alma faustica concibe la arquitectura como catedrales de proporciones internas extraordinarias, bajo bóvedas que se diría su propio cielo, alargándose desde los portales hasta lo más distante del coro o del altar mayor, realizando así su idea de profundidad; mientras que el alma apolínica la personifica en el tipo del Peripteros helénico, que la

vista abarca en todos sus detalles en su orden de las triples columnas. Y por eso, igualmente, cuando tienden a encontrar su expresión el arte, religión, política, pensamiento, acción, de ambas almas, el símbolo de su lenguaje es: en la antigua, los cuerpos aislados y al alcance de los sentidos; en la moderna, el espacio infinito que los sentidos no pueden abarcar. Los acentos del verso homérico son como leve susurro de hojas en las horas de sol, es decir, ritmo de la materia; mientras que la rima, como la energía potencial de la física coetánea, provoca una verdadera tensión en lo vacío, ilimitado, como lejanos temporales nocturnos en los picos más escarpados. Este es el concepto de la soledad sin límites, que es el hogar del alma fáustica, la Walhalla de la mitología nórdica, situada más alla de la realidad, en regiones lejanas y misteriosas: mientras que el Olimpo descansa sobre la tierra real de Grecia, como el paraíso de la Biblia y el jardín mágico del Corán. La Walhalla se pierde en lo que no tiene límite, y todos sus dioses se convierten en el símbolo inmenso de la soledad: Sigfrido, Parcival, Tristán, Hamlet, Fausto, son héroes solitarios. La cultura clásica sacrifica en el altar de cada uno de los innumerables dioses del paganismo: la occidental, repite a diario el mismo y único sacrificio en un solo y mismo Dios; en la una, el sacrificio es visible y material: en la otra, es invisible y simbólico. La múltiple sociedad de los diversos cuerpos, en el cosmos antiguo, exige el politeismo clásico: mientras que el concepto de un solo espacio univerversal, sea mágico-alquímico, como en la cultura árabe, o dinámico-fáustico, como en la occidental, a su vez reclama un solo dios, y es así como se realiza en el cristianismo oriental y occidental: dos religiones distintas, bajo una sola denominacion. Zeus o Jupiter es un hombre, con su cuerpo de tal; la estatuaria antigua ha dado formas humanas a Atenea, a Apolo y a los demás dioses del Olimpo; en cambio, el protestantismo ha descartado la forma humana y su dios ha sido personificado en las fugas de órgano, cantatas y pasiones, del arte musical de Schütz, Hassler y Bach. De la multitud de dioses personales de la Edda y de las coetáneas leyendas de santos y mártires de la Iglesia, hasta Goethe, el proceso religioso es inverso del antiguo y culmina en lo impersonal, infinito, ilimitado, ideal, sólo traducible

por la música contrapuntista: el alma clásica atomizo sus dioses; el alma occidental los sintetiza en uno solo. En lo fáustico concluye por disolverse lo mágico del fenómeno religioso, la jerarquía celeste de ángeles y santos, hasta las personas de la trinidad, hasta el diablo mismo y no queda sino la idea de lo infinito y sin límites: así, el protestantismo ha prescindido del diablo en su teología. Es que la soledad del alma fáustica repugna al dualismo de Ormuz y Ahriman, de Dios y del diablo, pues sólo concibe a Dios como el todo absoluto: esa evolución del concepto religioso es visible en el arte, pues en el siglo XVII la pintura resulta incapaz de representar la idea fáustica y la reemplaza la música instrumental, como único medio de materializarla. El dogma católico y el protestante toman la forma de cuadros de altar y oratorios. Sólo la música, sin cuerpo material, puede dar forma al anhelo de lo infinito. En el Olimpo reinaba un día perpetuo: el momento apolínico es el medio día, cuando dormita el gran Pan: Apolo y Athenea no tienen alma sino cuerpo; en cambio, Walhalla carece de luz, envuelta en las sombras de la noche, porque la noche elimina las formas, y el día, las almas: el Edda parece sumido en noche profunda, como la del gabinete de Fausto, la que inmortalizan los grabados de Rembrandt o la que se pierde en el colorido musical de Beethoven. Así concibió a sus dioses el alma hindú: sin imagen y sin comparación. Por eso, cuando el espíritu fáustico se revela, comienza por destruir las imágenes religiosas, como en las rachas iconolastas contra el islamismo y Byzancio, en el siglo VIII, o en el norte de Europa, en el XVI, pero el mismo análisis del espacio, debido a Descartes, fué también iconoclasta respecto de Euclides. La geometría antigua representa un mundo de cantidades a la luz del día: las matemáticas modernas, teorías funcionales que se pierden en la obscuridad misteriosa de la noche. El antiguo vivía en la ágora, en plena luz; el moderno, en el claro obscuro de Rembrandt, que representa metafísicamente esa infinita soledad del alma en el espacio universal, como en los cuadros nocturnos de los últimos cuartetos de Beethoven, con sus rayos y relámpagos dolorosos, o en la tristeza inconsolable de la música de *Tristán*. El alma fáustica se realiza, pues, con una extraordinaria riqueza de medios de expresión en pala-

bras, tonos, colores, perspectivas de cuadros, sistemas filosóficos, leyendas, naves inmensas de las catedrales góticas, formas diferentes de las teorías funcionales.

Toda alma de una cultura tiene su forma típica de realizarse. Así, el alma egipcia, incontaminada con vanidad teórica o literaria, lo hace con el lenguaje eterno de la piedra, el más poderoso símbolo de lo que *es*. En vez de discutir, incurriendo quizá en juegos de palabras, sobre la forma de lo extenso, el espacio o el tiempo, construyendo hipótesis, sistemas numerales y dogmas, concentra silenciosa sus símbolos colosales en el paisaje del Nilo. En contraposición al alma occidental, que se siente infinitamente solitaria en regiones inmensas, cual lo representa la melodía del pastor en *Tristán e Isolda*: o al alma clásica, que se sentía arrojada por el hado a un mundo sin sentido de innumerables cosas, que se empujan, se destrozan, cual lo encarna el desgraciado Edipo; el alma egipcia se contempla tranquilamente moviéndose en un angosto sendero de vida y del cual no cabe apartarse: tal fué la idea de su destino; de modo que su existencia fué la de un caminante, *leitmotiv* que materializa toda la expresión de su arte. El símbolo básico de la cultura egipcia es, pues, el sendero: como lo era el cuerpo, de la clásica; o el espacio, de la occidental; demostrando así cómo el concepto de extensión es distinto en cada una de esas culturas. Todo el arte faraónico, desde su comienzo hasta su fin, realiza ese ideal: las estatuas que avanzan solemnemente, los pasillos sin fin y perfectamente señalados, de los templos de pirámides de la 4ª dinastía (2930-2750) y que conducen, enangostándose sucesivamente, por entre patios y salas a la cámara mortuoria; las avenidas de esfinges, de la 12ª dinastía (2000-1788), los ciclos en relieve de los muros de los templos, que el observador debe recorrer y que siempre acompañan y guían en dirección determinada: todo ello representa el concepto de profundidad de una peculiar agrupación humana, el destino egipcio en su necesidad broncínea, simbolizada por granito y diorito. Las grandiosas pirámides realizan la idea egipcia del espacio, con la profundidad en dirección determinada, pues la dirección, como señal de lo viviente, abonda la impresión de los sentidos y la convierte en espacio, que el tiempo transforma en distancia. El sendero, en

la cultura egipcia, representa a la vez el destino y la dimensión. Las soberbias superficies murales, relieves, columnatas, entre las cuales conduce, representan lo ancho y largo, es decir, la sensación de lo extraño o ajeno, que la vida extiende en forma de mundo: el caminante vive así en cierto modo el espacio en sus propios elementos, no diasociados aún; mientras el antiguo no tiene de ello sospecha siquiera, y el moderno se ve envuelto por lo infinito en reposo. El alma egipcia no se sirve sino del efecto de superficies y no de medio cúbico alguno: la pirámide que encierra una tumba real, era un triángulo, una superficie inmensa que cierra el camino y domina el paisaje con la fuerza poderosísima de su expresión, de cualquier lado que se la contemple; las columnas de los pasillos interiores en un fondo de obscuridad, bajo techos decorados y de construcción severa, producían la impresión de trozos verticales de superficie, que acompañaban rítmicamente las procesiones de sacerdotes. El relieve está desterrado a las superficies y sus figuras parecen caminar junto con los seres vivientes; todo, vivo o figurado, se diría que majestuosamente se encamina al mismo objetivo. El predominio de la línea horizontal, de la vertical, del ángulo recto, la omisión de todo escorzo o reducción, hacen triunfar el principio de las dos dimensiones y aislan el concepto de la profundidad del espacio, que viene a confundirse con la direccion del sendero y el objetivo: la tumba. Sólo aquí concibe descanso a su alma el arte egipcio. Y en ese espectáculo simbolico esta encerrado el más hondo concepto del espacio y del mundo. La realización del espacio que encierra en sí el sentido del mundo exterior, era la impresión simbólica que experimentaba el egipcio al penetrar en los portales de un templo de pirámides, a las orillas del Nilo, y caminar a lo largo del sendero oculto del sacrificio, contemplando a ambos lados los símbolos de la existencia, representaciones de un sentido hondísimo; en medio de esos mundos de formas, la identidad del espacio y de la vida se impone a su mentalidad. Desde las angostas puertas de la majestuosa entrada de pilones, cual representación figurada del nacimiento, llevaba el destino, sin desviarse, por medio de sendas o lugares que iban enangostándose, hasta la última cámara, que contenia la momia del cuerpo inmortalizado, que se conver

tía en el *Ka* del faraón muerto. Tal era esa metafísica de piedra, infinitamente superior a la metafísica de palabras de la cultura occidental; ese símbolo de lo venidero indica el macrocosmo egipcio en forma pura, simple y clarísima, como ninguna otra cultura ha logrado personificar el suyo propio.

Por lo demás, basta comparar las diversas culturas para cerciorarse de que todas ellas recorren las mismas fases, así como lo hace la existencia individual. El arte primitivo es curiosamente análogo al arte de la niñez: la tendencia imitativa domina en ambos y buscan estos traducir en líneas y formas ingenuas lo que ven, imitando movimientos y expresiones. Las danzas de chivo de los campesinos griegos, en las fiestas dionisiacas, representan la fuerza fecundante de la naturaleza: los más inteligentes mimos helenos llevan la máscara trágica y se trasladan de aldea en aldea, en su «carros de Thespes» que imita las figuras animales. El hombre de las grutas — las culturas primitivas americanas lo demuestran a cada paso, como en la de los «pueblos» — ha dejado en las piedras dibujos que parecen infantiles. La misma música de esas edades es ingenua y sencilla, toda imitativa. El rasgo típico del período siguiente del desarrollo artístico es la estilización de las figuras, como se observa en el estilo dyplon, en el arte primitivo egipcio y árabe, y aún en el cristianismo en sus comienzos: ya no es esa una tendencia imitativa sino simbólica, no se trata del placer pueril sino de un empuje demoniaco, que busca un objetivo que nada tiene que ver con el descanso, la alegría, el entretenimiento, el solaz de una alma artística. Ese es el arte que, al desenvolver un estilo, domina paulatinamente todas las formas de la vida exterior, hasta que se inmobiliza en el momento de transformación de la cultura en civilización. En ese paso de la alegría ingenua a la seriedad artística, del juego a la obligación, de la imitación a la dominación del mundo de los sentidos, se comprueba la polaridad de los dos sentimientos culturales básicos: el anhelo del mundo y la angustia del mismo; lo que explica porque todas las evoluciones culturales tienen como exponentes problemas artísticos, con sus antítesis de clásico y romántico, forma y contenido, regla y capricho, arte y naturalismo: es decir, histórica, psicológica y personalmente, es ese el conjunto

de manifestaciones artísticas. Del cambio del encanto infantil y primaveral al anhelo infinito de madurez y perfeccionamiento, con la honda angustía por lo que no se puede abarcar, por el destino que todo lo impulsa, por la necesidad de un final, por el misterio de lo pasajero y transitorio, es que cada cultura tiene alternativamente su estilo severo de carácter dórico y gótico, la ornamentación grandiosa y la tendencia a una arquitectura misteriosamente complicada, que ninguna cultura ha podido todavía realizar: ni el estilo barroco, ni el islámico, ni el egipcio.

La angustía universal es simple angustia del espacio, lo realizado, el límite último, la muerte: arranca del sentimiento de profundidad, que da forma al mundo. Forma, número, espacio, y angustia, tienen el mismo fundamento: el mundo se convierte en macrocosmo y personifica el principio enemigo, el reino de las fuerzas ocultas, la encarnación del mal. El antagonismo de alma y mundo es la forma de la conciencia del universo: el alma individual se percata de ello al darse cuenta de que es pasajero todo lo que la rodea y considera demoniaco ese aspecto de la naturaleza, como lo demostraron las figuras místicas, leyendas y costumbres. Todo tiende a aplacar ese factor demoniaco: el más insignificante ornamento en la empuñadura de una espada, en un vaso o en un capitel de columna, como el drama helénico, no son sino medios para conjurar el enojo de los dioses. Así, las pestes en Roma se conjuraban con danzas populares; el cristianismo lo hace con procesiones solemnes. Es el encantamiento de un símbolo para aplacar el espíritu demoniaco: así todas las ceremonias, en la vida social, no son sino convenciones que tuvieron por origen motivos análogos, es decir, el temor de una clase social por lo que no se prevé y su anhelo de conjurarlo favorablemente. Por eso el arte mas antiguo — la arquitectura — usó de conjuro semejante al hacer servir a sus fines la piedra, que es la encarnación de la resistencia: las construcciones gigantescas de pirámides y catedrales son simples sacrificios que el alma hace a las potencias ocultas y extrañas, porque la presenta aquella que hace parte de su alma, lo que explica el sacrificio del animal totémico, que encierra parte del alma del clan, o aquel en que, por la invocación del sacerdote,

pasa el alma del creyente, de modo que la realización del sacrificio equivale a la unión mística del ofertante con Dios mismo. Por eso la arquitectura de cada ciclo cultural es su símbolo más estupendo, desde que encarna el espíritu de la cultura, su unión con el mundo: una catedral es un macrocosmo completo del alma fáustica, como una pirámide lo es del alma egipcia, y una basílica de cúpula, de Ravena o Byzancio, del alma mágica. Todas las otras artes resultan símbolos inferiores: las danzas artísticas y los coros, los cuadros, estatuas, y sonetos: los tonos y colores, el mármol transparente, el bronce fundido, la palabra leída, hablada; todos estos medios de arte disfrazan su esencia material o carecen de ella. Todo arte consciente está lleno de capricho y libertad, y ya en él desaparece la idea del sacrificio personal. El arte arquitectónico tiene conciencia de su triunfo sobre la música y obliga a la piedra a someterse a sus formas simbolicas, y, como esa victoria había hecho peligrar la vida, se liga con la idea de la muerte, como en los templos de las pirámides, cuyas galerías interiores conducen a la tumba real, o como en las catedrales, cuyas naves abovedadas con sus altas columnatas llevan al altar mayor, que encierra el misterio de la eucaristía. Eso explica el esfuerzo colosal que todas las culturas han desplegado para realizar construcciones gigantescas semejantes: sólo la fe ha sido capaz de ese milagro, porque requirió este la solución de problemas técnicos tales que culturas posteriores se asombran de como, con los deficientes conocimientos técnicos de entonces, fué ello posible.

Cuando se observan las ruinas estupendas de Tiahuanaco, a orillas del lago Titicaca, no se alcanzan a comprender cómo se llevaron a dicho altiplano esos enormísimos bloques de piedra, que tuvieron que ser transportados desde grandes distancias y venciendo obstáculos que harían parar los pelos de punta a la ingeniería moderna: lo mismo puede decirse de los gigantescos bloques de piedra en los cimientos del templo del sol en Baalbeck, que encarnan el concepto árabe de un espacio mundial: las fabulosas masas de piedra que debieron transportarse para erigir las pirámides egipcias; y aun las mismas catedrales cristianas. En la edad media, nobles, burgueses, campesinos, arrastraban los vehículos que transportaban piedras a través de las

callejuelas de las ciudades de entonces, para erigir la catedral, que era una consagracion de su fe, un sacrificio para congraciarse la piedad divina: así, en igual forma, debieron levantarse las pirámides egipcias. Pasado ese período juvenil, la edad madura de una cultura ya no es capaz de obras gigantescas: ni las del estilo barroco, en lo occidental; ni las de la Atenas, bajo Pericles; ni las de Bagdad, de Harum al Raschid, pueden rivalizar en esto; la Acropolis, el castillo de Versalles, la Alhambra, son obras de un sentimiento artístico refinado pero demasiado humano, y, por lo tanto, pequeño y reducido.

La arquitectura y la ornamentación son las dos artes soñadoras por excelencia, en los comienzos de toda cultura. En la occidental, principia durante el siglo X a perfilarse la nueva orientación, siendo característico el sello faustico del concepto de profundidad que desde el primer instante se nota, como puede observarse en las iglesias de la época, como la de Ste Trophine, de Arles; la de St Pierre, de Aulnay; St Lazare, de Autun; las de Poitiers, Moissac; las iglesias alemanas del tiempo de los Otones y Staufen; las sillerias del coro, objetos del culto, vestimentas, libros, armas. Todo ello lleva el sello del símbolo básico del espacio infinito. En lo árabe, conjuntamente con la construcción de las basílicas abovedadas de Siria, se despliega el arte mágico de los arabescos que, cual fuego de artifico, parecen entremezclar laberinticamente todas las líneas, sublimizando e idealizando todo los anhelos de aquella cultura, hasta invadir las otras coetáneas, persa, normanda, medioeval. Mientras tanto, toda cultura incipiente se atiene a reglas severas: en lo clásico, el estilo dórico es eminentemente geométrico: en lo egipcio, el templo de los muertos de Chephren, 4ª dinastía, es ejemplo de sencillez matemática, pues por doquier presenta ángulos rectos, cuadrados, columnas de ángulos rectos, sin adornos ni inscripciones: los ornamentos que contiene son todos de época posterior; en lo occidental, los sarcófagos de los primeros siglos muestran los relieves y figuras del estilo pagano de Constantino, que corresponde a la decadencia de la civilización clásica; en todas las construcciones germánicas, sobre todo en Westfalia (Corvey, Menden, Freckenhorst) y Sajonia (Hildesheim, Gernrode), es visible el empeño desesperado

por personificar el objetivo en una línea, un capitel, un arco.

Lo mismo se observa en todos los fenómenos sociales: la institución política del estado, cual las artes, se modela con igual criterio. Así, la cultura egipcia, con su tendencia severa a lo cronológico, su moderación y ponderación social, que parecía ser solemnemente concebida *sub specie æternitatis*, su renuncia a todo lo simplemente literario, personifica esas tendencias en su organización política. Allí el estado es arquitectónico, sus formas realizan el simbolismo básico; sus instituciones se cuentan por dinastías, sus ciudadanos forman como una pirámide cuya cúspide es el faraón; cada cual tiene un empleo, es decir, desempeña una función social y no hay genios ni intereses privados: ese estado es el destino mismo, señala el camino de la humanidad egipcia y la relaciona con la idea de la muerte. La pirámide es la tumba inmensa de cada rey, y la primera piedra que se coloca es su primer acto de gobierno, trabajando metódicamente en la construcción el pueblo entero, por turnos, mientras dure el reinado: hasta el faraón, cuyo *Ka* personifica su momia, lleva el camino de las procesiones de salas de columnas y de vestíbulos de estatuas; las series de éstas, los relieves, las columnas, repiten sólo el motivo metafísico de las series de gobernantes, que representan en transformación de lo que cambia, en lo que se torna definitivo, lo que tiene vida en lo que adquiere extensión, la realización del ideal en el estado. Esto es todo, es la realidad. El sentido de la profundidad, simbolizado en las galerías de los templos, es el Egipto mismo. Su ideal es el de un estado de abejas. Así, también, en las culturas americanas precolombinas, la incásica, con su característico sentido matemático de múltiplos de 10, organiza el estado como un gran organismo cuya cabeza es el inca; sus facultades intelectuales, la clase de los *orejones* principescos del Cuzco; el cuerpo, el imperio entero que se extiende desde Chile al Ecuador y cuyos órganos los constituye la burocracia, que ejecuta las órdenes del Cuzco y vigila su cumplimiento, repartiéndose la tarea en múltiplos de 10, pues el curaca vigila 10 familias, cada 10 curacas son vigilados por un inspector, cada 10 inspectores por un visitador, y así en adelante hasta llegar al cerebro del imperio, en la ciudad santa del Cuzco, con su templo del sol, donde el inca

adora a éste, que es su propio padre. Todos los habitantes del imperio incásico, cuidadosamente divididos en clases sociales, forman como una agrupación igualmente piramidal que culmina en el inca; el individuo no tiene autonomía, pues se diluye en la colectividad; tampoco hay genios ni intereses privados; cada uno desempeña una misión social, fijada por el órgano de la colectividad, que es el inca: el comunismo de estado más perfecto suprime la propiedad privada y elimina así la fuente de todo pleito civil, comercial o criminal, pues no hay comercio ni moneda; y el inca, como encarnación del estado, cuida de todos y cada uno de sus súbditos, reglamenta su trabajo, almacena el fruto del mismo, distribuye equitativamente lo que la necesidad de cada cual exige en forma de habitación, indumentaria y alimentación: cuida del funcionamiento de los órganos del gobierno, la administración civil y militar, la religión: en una palabra: el estado incásico es el destino mismo, y los quichuas se someten a esa idea de modo tan completo que renuncian a pensar siquiera por sí. Ese estado es también la realidad: es la línea recta, que conduce de todos los extremos del imperio a la persona del inca, es decir, a la forma visible del estado. En ambos casos — el egipcio y el incásico — el estado es la realización de la previsión y del deber: en lo occidental, el estado prusiano de Federico el grande no llegó jamás a realizar ese ideal de los faraones y los incas, que a la vez implicaba la igualdad perfecta de todos, con una solidaridad absoluta en la vida, cuidados por la colectividad desde que nacen hasta que mueren, en su trabajo, en sus enfermedades, en sus accidentes, sin que pueda haber envidia del uno y del otro, ni odio alguno, porque todos viven — como las abejas o las hormigas — desempeñando una función social en una organización comunista, igualitaria y fraternal, solidaria y cooperativa, es decir, la realización perfecta del ideal del socialismo.

En cambio, la cultura occidental concibe el estado en forma distinta, con arreglo a su concepto del espacio, como realización de su ideal, de lo pasado a lo futuro a través de lo presente, con un criterio individualista que hace convergir el libre esfuerzo de cada uno hacia el progreso general, pero en medio de una concurrencia vivísima y de conflictos de clase de la mayor diversi-

dad. El socialismo, con su criterio colectivista, impone una orientación análoga a la egipcia e incásica. La organización política occidental, que ha sido una dinámica de espacios geográficos, tiende ahora, con el marxismo colectivista — sea en forma de bolshevismo u otra análoga — a la evolución social en forma de pirámide que culmina en la idea del bien o interés común : la tiranía autocrática de cualquier Lenin iluso.

La cultura hindú, por el contrario, concebía al estado como algo indefinido, dejando libertad a todos para moverse sin la presión de arriba ; la cultura helénica, la encara como una serie de cuerpos independientes unos de otros : su *polis* urbana y euclideana. Atenas no es un estado, en el sentido moderno del vocablo ; no tiene génesis ni objetivo, sino el de vivir el momento presente. En tal sentido, Antígona no es un carácter que se forma en la corriente del mundo ; mientras don Quijote, don Juan, Werther, resumen un aspecto político, y existe una política de las almas en las novelas de Stendhal y Balzac, tanto que Julián Sorel es un verdadero discípulo de Napoleón En la cultura occidental el fenómeno político se desenvuelve entre su evolución histórica y su organización constitucional, como entre la voluntad y la realización ; mientras que, en la cultura antigua, esa relación equivale a la de dejar hacer — el clásico *laissez faire* — y su resultado.

Por lo demás, la analogía de los símbolos es realmente sorprendente. Así como, en lo egipcio, las pirámides representan lo realizado respecto de la fe religiosa, que es lo que se realiza : así también, en lo occidental, las iglesias encarnan la misma relación con la fe, es decir, se respira en ellas el espíritu divino, el camino hacia Dios es el que conduce al altar, en el cual la hostia consagrada encierra el misterio constante que une a los creyentes con la religión visible : comunidad fáustica que va más allá del espacio y del tiempo. Este concepto es eminentemente occidental : se torna visible en el siglo X, queda fijado como dogma en el concilio lateranense (1215), transforma la basílica árabe del cristianismo oriental en la catedral gótica. El sentimiento del espacio, de la magia árabe, visible en el Panteón romano y en los templos de cúpula de Ravena y Byzancio, que no eran sino mezquitas musulmanas, experimenta de repen-

te un cambio en el concepto de la profundidad y, en consecuencia, se traduce en nueva forma arquitectónica como en una distinta organización política. Porque precisamente en la diferencia entre catedral y pirámide, entre iglesia visible y estado invisible, como formas representativas de la comunidad espiritual, radica el fenómeno sugerente del alma gótica, que se lanza mas allá del límite de lo que perciben los sentidos. Los gobernantes europeos, a la inversa de los egipcios, no admiten fronteras para sus ideales políticos o sus sueños de grandeza, obedeciendo al símbolo básico del espacio infinito: Conrado II, Enrique VI, Federico II, entre los germanos, ni Gregorio VII, Inocencio III, entre los papas, pusieron límite a sus ambiciones imperialistas. En cambio, ningún héroe heleno mira más allá del límite restringido de su *polis*, siendo así que los héroes nórdicos — germanos o celtas — todo lo ven infinito, como lo muestran las leyendas de Arturo y la mesa redonda, de los caballeros del Gral, de Sigfrido. En lo antiguo, la guerra troyana solo congrega a los griegos de un determinado lugar geográfico; en lo moderno, las cruzadas arrastran a los creyentes de todas las regiones europeas, desde las orillas del Loira hasta las del Elba.

Pero no es posible, en una sola clase, dejar fundada sólidamente la caracterización spengleriana de las tres culturas que compara con mayor frecuencia: la antigua, la árabe y la occidental. Realizado que esto sea, en la próxima clase, se podrá en lo restante del curso apoyarse tan sólo en los términos de lo apolínico, mágico y fáustico.

XVI

LAS CULTURAS APOLÍNICA, MÁGICA Y FÁUSTICA

Dado lo expuesto en la clase anterior, podemos abordar la caracterización de las diversas culturas sin mayores preámbulos. Así, el alma egipcia, como la occidental, encuentran su expresión en una arquitectura grandiosa; el alma antigua, en su renuncia a la misma, pues su templo dórico sólo impresiona exteriormente y su interior rechaza toda ornamentacion artis-

tica. En cambio, en lo árabe como en lo occidental, el alma mágica y fáustica levantan sus ensueños de piedra como techos supremos de importantes espacios interiores, cuya idea estructural está en el espíritu de sus matemáticas, del álgebra y del análisis. Se diría que quieren emancipar el interior de sus templos de la limitación de muros y techumbres, como más tarde, en esos mismos interiores, lo realiza la música contrapuntista, cuyo contenido incorpóreo representa el genuino concepto gótico. Por eso la música siempre ha conservado un sello de religiosidad, como si tornara al idioma de piedra en la época de las cruzadas: así lo demuestra la música polifónica en la *Pasión de S. Mateo*, en la *Sinfonía heroica*, en *Tristán* o *Parcival*, del ciclo wagneriano; tal como en ciertas iglesias — Saint-Pierre, de Moissac — la furia de una hondísima ornamentación, con sus extraordinarias y terribles caricaturas de plantas, animales y cuerpos humanos, que parecen renegar de la substancia de la piedra, se diría hacen converger sus líneas a melodías y figuraciones, sus fachadas a fugas de múltiples acentos, lo corporal de sus estatuas a una música de vestimentas desplegadas que vienen a desterrar hasta el último rastro de lo corpóreo. Las vidrieras de las iglesias, ventanales inmensos en que se despliega una pintura colorida, transparente, inmaterial, constituyen un arte único, antípoda de los frescos antiguos y lleno de un hondo significado; la Sainte Chapelle del palacio de justicia parisiense, es un ejemplo sorprendente de arte semejante, tanto que allí el vidrio se diría hace olvidar a la piedra, con un colorido que tiene sonidos de órgano, despegado de la superficie en que se encuentra, con figuras que parecen moverse en lo infinito: mientras los frescos antiguos son pinturas murales que hacen un cuerpo con el muro y cuyos colores producen el efecto de ser cosas materiales.

Las naves de los templos góticos están llenas del alma fáustica, con sus techos elevadísimos, iluminados con todas las tonalidades y encaminados todos hacia el ábside del coro y del altar mayor; en cambio, las iglesias cristianas de la época bizantina son cúpulas árabes, si bien es verdad que en la basílica o en los templos octogonales la cúpula, en apariencia suspendida, significa una evolución del antiguo principio de la pesantez na-

tural, traducido en la relación de columnas y arquitraves. También las basílicas se dirían renegan de la piedra, con su extraordinario entrecruzamiento de las formas de circunferencia y polígono, que parecen hacer reposar ocultando las líneas tectónicas, y con pequeñísimas aberturas en la cúpula más alta, para dejar caer una luz indecisa que contribuya a hacer más irreal al interior: así están, hoy todavía, la iglesia de S. Vitale, en Ravena; la mezquita Hagia Sophia, en Constantinopla; el Santo Sepulcro, en Jerusalén; en todos ellos la realidad parece recubierta en forma misteriosa por un velo de hadas con los relucientes mosaicos y arabescos, en los cuales la tonalidad áurea predomina; ese arte morisco ejerce un efecto único en la mentalidad occidental, que circunscribe sus catedrales con los ventanales de vidrieras pintadas.

Ese es el fenómeno artístico del estilo, que caracteriza una cultura. Los dibujos infantiles del hombre primitivo carecen de estilo, de un sentimiento metafísico de forma, que tiende aún inconscientemente a un objetivo dado, en obras de arte, como construcciones, utensilios, adornos. Sólo cuando una cultura toma conciencia de sí misma se revela el estilo, es decir, una tendencia involuntaria e incontenible que, en todas las producciones, conserva hasta lo último siempre idéntico carácter. Esto se observa en la cultura occidental, desde el más incipiente románico hasta el llamado «estilo imperio» por antonomasia: compárese la catedral de Aquisgran con edificios construidos 150 años después y se observará la formación intermedia del estilo, que aún no es visible en aquélla. En lo antiguo, es el estilo dórico lo que fija la tendencia cultural que termina con el alejandrinismo; como muere el estilo occidental con el imperio napoleónico. Se diría que al transformarse una cultura en civilización se han agotado las posibilidades de la idea artística de la forma, es decir, del estilo; después de ese momento *el* estilo se convierte en serie de estilos diferentes, que cada decena de años se inventan más o menos caprichosamente, como son los *ismos* artísticos contemporáneos: expresionismo, impresionismo, dadaísmo, cubismo, etc. que son combinaciones artificiosas para reemplazar el vacío del estilo, soberbio y dirigente, que caracteriza el arte verdadero.

El estilo es, de este punto de vista, equivalente al destino: no se hereda ni se adquiere sino que se soporta. Las formas estilísticas son modalidades externas, que destierran a lo extraño o ajeno. De las dos tendencias, la imitativa y la simbólica, es esta última la generadora del estilo que radica en el sentimiento de angustia del mundo y no en el del anhelo del mismo. Así, en lo egipcio, la idea de la muerte es lo extraño o ajeno que el estilo constantemente rechaza, con sus rasgos rebosantes de eternidad: si bien no con la pasión arrebatadora que extiende sus alas, en lo gótico, para escapar a lo terrenal y perderse en el más allá; ni con la tendencia demasiado corpórea y superficial de lo antiguo, que sólo busca ampliar la situación del instante y olvidar lo pasajero, ateniéndose a la piedra, como prototipo de lo realizado y delimitado, para dominarla; en cambio, en lo occidental, la angustia del espacio infinito se transparenta en cada rasgo de las obras de Rembrandt, Miguel Ángel, Beethoven. En lo egipcio, el símbolo básico del sendero aparece de súbito en el comienzo de la 4ª dinastía (2930 a. C.) y el concepto de profundidad en esa alma se personifica en el factor de la dirección: domina la profundidad del espacio como tiempo petrificado, la distancia, la muerte, el destino; las dimensiones de ancho y largo, visibles a los sentidos, se convierten en superficies que acompañan, que forman el sendero del destino; las relaciones altas y bajas, específicamente egipcias, que se adueñan de la mirada y obligan al espectador por su ordenación cíclica a caminar a lo largo de sus muros, se revelan dos siglos más tarde, en el comienzo de la 5ª dinastía: las posteriores series de esfinges y estatuas, de templos, de terrazas y de cúspides, las estatuas figurativas, que siempre parecen caminar y mirar hacia adelante, debido a la tendencia de la distancia única que conoce el mundo egipcio, de la tumba, de la muerte; las columnas elevadas, debido a su circunferencia y proximidad, están calculadas para ocultar toda visión lateral: sólo hacia adelante cabe mirar. Ninguna otra cultura tiene arquitectura parecida, y la occidental no ofrece nada análogo, por más que se imponga la comparación del estilo severo de las pirámides de la 4ª dinastía (2930 a 2750 a. C., Cheops, Chephren) con el romanismo y gótico primero (900 - 1100 d. C.); la 5ª dinastía,

(2750 - 2625 a. C., Sahure) con la gótica superior (1100 - 1250 d. C.): la 6ª dinastía, apogeo del arte figurativo arcaico (2625-2475 a. C., Phiops I y II) con lo gotico posterior (1250 - 1400 d. C.). El estilo egipcio es fijo e invariable, escapa a toda pasion, la cual siempre busca y da a los detalles un movimiento subjetivo sin descanso: el alma del Nilo exhibe allí todo lo esencial de su macrocosmo. En cambio el alma occidental, con su estilo fáustico, que constituye una unidad desde el más temprano románico hasta el rococó y el «imperio», está llena de intranquilidad y busca constantemente algo que parece no poder hallar; aquel románico, lo gótico, renacimiento, barroco, rococó, son simples fases del mismo estilo, con apariencias camaleónicas. La disposición arquitectónica de esas diversas fases de estilo es uniforme, como se comprueba cuando se transforma una construcción de una de esas fases en otra de las mismas; así como las calles de las viejas ciudades, cuyos techos y fachadas responden a tan diversos estilos, forman con todo una unidad, tanto que no siempre es fácil distinguir una forma de estilo de otra.

El estilo egipcio es absolutamente arquitectónico hasta que se apaga el alma de esa cultura: no tolera nada a las artes de nuevo entretenimiento, ninguna pintura mural, ningún busto, ninguna música mundana. En lo antiguo, el estilo pasa de la arquitectura a la plástica; en lo occidental, de lo barroco a la música; en lo árabe, la ornamentación de los arabescos cubre toda forma arquitectónica, de pintura o plástica. Nada de esto sucede en lo egipcio: la arquitectura domina hasta el último momento, y la galería, desde el portal hasta la cámara mortuoria, es un espejo de la vida, un río, el mismo Nilo, el símbolo teórico de la dirección; a su vez en lo antiguo, la esencia euclideana de su cultura se entrelaza misteriosamente con las múltiples islas y cabos del mar Egeo; como en lo occidental, el alma fáustica responde a las inmensas llanuras francas, borgoñonas, sajonas.

En el estilo egipcio se encuentra una tan completa realización de la expresión, que es difícil pretender alcanzarla en otras condiciones: su alma no concibe el aburrimiento, ese *tedium vitæ* que parece el cáncer del alma occidental; su ideal era vivir y sólo vivir, haciendo que cada momento produjera el mayor

efecto posible: necesidad que resalta en los símbolos de los jeroglíficos, las momias y las tumbas de las pirámides. No es la voluntad ni la sophrosyne antigua, sino la plenitud de la existencia: el egipcio no escribe ni perora, sino obra y construye: un silencio impresionante parece envolver a esa cultura, que repugna al ruido de palabras de la ágora clásica o a las montañas librescas del alma occidental. Tiene lo egipcio matemáticas admirables, que se traducen en una técnica constructiva asombrosa, en un sistema de canalización incomparable, en una práctica astronómica estupenda: pero no ha dejado un solo libro, por más que tuviera una soberbia economía social, con una burocracia sin par; la cultura romana, para convertirse en imperialismo real, tuvo que imitar esa organización sin lograr compenetrarse de su espíritu. En todo descuella el alma egipcia, pero con un soberano desdén por la teoría y un dominio supremo de la práctica. Por eso su poesía no está en obras literarias sino en poemas de piedra; sus leyendas están en la serie de relieves de sus grandes templos, llenos de vida, de una gracia e ingenuidad increíbles: son idilios de piedra, con sus cacerías, expediciones de pesca, escenas de pastores, peleas y juegos, fiestas y escenas familiares, cuadros de labores agrícolas y de industrias activas, que traducen la vida en toda su fuerza y plenitud, sin reflexión posterior, en una sensualidad infantil. El simbolismo de los templos de las pirámides es la encarnación de la alegría: en las otras culturas apenas se cita a Teócrito, en lo clásico; y, en lo occidental, a Walther von der Vogelweide, a Rabelais, a Mozart: pero esa felicidad falta en los grandes momentos de ambas culturas. En lo egipcio, a la par del elemento arquitectónico que comprende la idea de la muerte y la domina, se encuentra la iniciativa lírica que da forma a la vida: en lo occidental, eso ha sido menester dividirlo y dejar a las catedrales la idea de la muerte, y a la poesía épica la de vida, sin alcanzar la solemne unidad egipcia en el símbolo del sendero.

La explicación de esa modalidad egipcia está en que quizá no influyó en su alma cultural ninguna otra cultura anterior: mientras que en la cultura occidental el solo elemento de la decadencia de la civilización antigua introduce un virus de senilidad anticipada en su organismo. El alma egipcia era resuelta:

lo emprendía todo sin hacer ostentacion de nada; el alma griega era débil respecto de los dioses, cuyos dictados no resistía; el alma occidental está tironeada por luchas desesperadas entre la voluntad y el mundo.

En la cultura griega, el hado es todopoderoso e irresistible: al simple mortal no le queda más que el sometimiento, con un gesto más o menos heroico; la resignacion reina soberana y el hombre apolínico recurre al suicidio como a un rito sacramental, como se embriaga con el ruido de las fiestas dionisiacas. Su estilo nada oculta: se sabe siempre contener aun en el instante de mayor desbordamiento de vitalidad; se atiene al ayer inmediato y al hoy, sin perturbarse con la lejanía de nacimiento y muerte, pasado y futuro, cuya asimilacion requiere otra fuerza de voluntad y otra mentalidad, distintas de las suyas. El principio apolínico es el de la unidad, la individualizacion de las obras de arte y de las formas de vida: un templo, una estatua, una ciudad, unidades de puntuacion continuada, en las que el ser se refugia como el caracol en su caparazón. Todas las demas culturas han tenido colonias, imperios coloniales, acciones a la distancia, pero la griega se concreta a los múltiples puntos de sus pequeñas ciudades, y repugna a la idea de extender la influencia de cualquiera de ellas, atajando la menor iniciativa en tal sentido con guerras rabiosas: Corinto y Corcyra (670 a C.). En el fenómeno religioso cada templo y su sacerdote es un átomo independiente, no hay culto general ni dioses generales, cada uno venera al suyo, si bien todos los dioses pueblan el Olimpo; el alma apolínica lleva el individualismo hasta la exajeracion y no admite comunidades religiosas, como el sacerdocio egipcio o la religión romana de Mithras o los cultos persas y cristianos primitivos, las sectas musulmanas o protestantes. En el fenómeno artístico, la plástica ática se traduce en estatuas aisladas, perfectas en sí pero sin relacion con las demas. En el fenómeno edilicio, ninguna de sus ciudades tenía ciclos trazados con grandiosidad ni plazas formadas con plan previo; una confusion de callejas, de edificios y de estatuas, se notaba en el Acrópolis como en los barrios consagrados de Delfos y de Olimpia; solo al culminar esa cultura en civilizacion, comenzaron a modificar la planta de las ciudades según el modelo oriental.

De todo lo anterior se desprende que el organismo de las formas históricas del estilo puede apreciarse comparando manifestaciones análogas de las diversas culturas, no para encontrar identidad sino para juzgar de su importancia simbólica como exponente del estado de cada cultura en los diversos momentos de su evolución orgánica. Dentro de la misma cultura la evolución de las diversas formas estilísticas se realiza en oleajes y pulsaciones, independientes de la personalidad de los artistas y de su voluntad y convicción, porque es la influencia soberana del estilo lo que forma la base apriorística del desenvolvimiento de las individualidades artísticas. El estilo es un fenómeno básico, sea el de las artes o el de las organizaciones sociales, pensamientos, sentimientos, formas de expresión de la conciencia religiosa o de cualquier grupo de modalidades. Así como el concepto de naturaleza es siempre una mera experiencia íntima de los hombres, como la expresión que abarca la esencia de su *devenir*, su *alter ego*, su propio espejo: así también lo es el estilo. Por eso, en el conjunto orgánico de toda cultura, no hay sino un estilo de la misma: los demás son fases estilísticas, como lo gótico, barroco, rococó, imperio. Lo gótico y lo barroco son como la juventud y la vejez de un estilo, por más que la estética coetánea no tenga suficiente perspectiva para así comprenderlo en el momento mismo, sobre todo cuando — como en la cultura occidental — perturba el erróneo prejuicio lineal que de la antigüedad pasa a la edad media, de ésta a la moderna y después a la contemporánea. En paridad de verdad una obra maestra del renacimiento, como el patio del palacio Farnese, el atrio de S. Patroclo, en Soest, el interior de la catedral de Magdeburgo y las escaleras majestuosas de los castillos germánicos del siglo XVIII, tienen más íntima relación entre sí que el templo de Pestum con el Erichteion. Análoga relación existe entre lo dórico y lo jónico: por eso las columnas jónicas están tan relacionadas con las construcciones dóricas, como el gótico posterior con el primer barroco, en la iglesia de S. Lorenzo, en Nüremberg; o el románico posterior con el barroco último, en la hermosa parte alta del coro de la de Maguncia. Por eso el criterio sociológico aún no se ha acostumbrado a distinguir los elementos juveniles y ancianos del estilo egipcio en

relación con el dórico y gótico, o con el jónico y barroco, para proclamar la harmonía suprema que resplandece en el primero.

El fenómeno social del estilo tiene, como todos los fenomenos sociales, su vida propia como organismo, con su biografía desde su nacimiento hasta su madurez y decadencia. Al principio todo estilo es la expresión tímida, humilde, de una alma que despierta, que busca su relación con el mundo, el cual se le presenta extraño y respecto del que se encuentra cohibida: hay angustia infantil en las construcciones del obispo Bernward, en Hildesheim, en las pinturas de las catacumbas cristianas, como en las salas de pilares del comienzo de la 4ª dinastía egipcia. Es el anuncio de una próxima primavera de arte, una honda adivinación de futura plenitud de figuras, una poderosa emocion ante el paisaje que idílicamente rodea a los burgos y aldeas. En seguida se produce una ascención a grito herido a lo gotico pleno; los altorrelieves de la época constantínea, con sus basílicas de columnas e iglesias de cúpulas; como, en lo egipcio, los templos adornados de relieves, de la 5ª dinastía. Se comprende entonces la existencia: el brillo de un lenguaje de formas admirablemente dominadas se extiende, y el estilo madura en el simbolismo majestuoso de la profundidad y del destino. Entonces se apaga el empuje juvenil: del alma de la cultura nace una contradicción. Y el renacimiento, como la resistencia dionisiaca a lo dorico apolínico, el estilo de trasunto egipcio que florece en Byzancio (453) en presencia del arte alegre y cansado de Antioquia, indican una faz del descanso y emprenden la destruccion de lo antes alcanzado. La madurez del alma cultural comienza en ese instante: la cultura se convierte en el espíritu de las grandes ciudades, que dominan las campañas y compenetran el estilo. El simbolismo sublime empalidece, la proliferacion de formas extra humanas se extingue; artes mundanales de artífices hacen a un lado el gran arte de la piedra dominada: hasta en Egipto mismo parece que la plástica y el fresco se movieran con mas ligereza. Es el momento en que aparece el artista, que crea lo que hasta entonces parecía desprenderse del suelo. Una vez más se encuentra la existencia ordenada conscientemente, como desprendida de lo místico y del ensueño del paisaje, y busca una nueva expresión de su destino: al comienzo de la época del ba-

rroco, cuando Miguel Ángel levanta la cúpula de San Pedro luchando en su salvaje descontento y las ligaduras de su arte: en el tiempo de Justiniano I, al erigirse la Hagia Sophia y las basílicas de cúpulas y adornadas de mosaicos de Ravena; en el Egipto, antes del año 2000; y en la Grecia, al rededor del 500. Entonces aparecen los días otoñales y luminosos del estilo: nuevamente se perfila en él la felicidad del alma que tiene conciencia de su última perfección: «la vuelta a lo natural» proclamada como necesidad por pensadores y poetas, por Rousseau. Gorgias y los sociólogos de otras culturas, revela en el mundo de las formas artísticas el anhelo sensitivo y el presentimiento del final. Reina una alegría ruidosa, una urbanidad amable, una ligera pesadumbre de quien se despide: es de estos últimos años coloridos de la cultura que Talleyrand ha dicho: «quien no haya vivido antes de 1789 no conoce la dulzura del vivir», como hoy, después de la terrible conflagración mundial de la última guerra y dado el desquicio actual del mundo, el más despreocupado se lamenta del tiempo pasado y que no volverá. En época semejante aparece el arte libre, lleno de sol, refinado, de Sesostris y Amenchet (después del 2000). Esos rápidos momentos de felicidad saciada aparecen en la superficie de una cultura, cuando bajo Pericles se levanta el Acrópolis y se producen las obras de Fidias y Praxíteles; y se repiten mil años después bajo los Abasidas, en el alegre mundo de hadas de las construcciones moriscas, con sus frágiles columnas y arcos de herradura, que parecen perderse en el aire en el resplandor de los arabescos y las estaláctitas; y todavía otros mil años más tarde, en la música de cámara de Haydn y Mozart, en los grupos pastorales de las porcelanas de Meissen, los cuadros de Watteau y Guardi, y las obras de los arquitectos alemanes en Dresde, Potsdam, Würzburg y Viena. Se apaga entonces el estilo: al idioma de su forma artística, espiritual, frágil, lindera con el suicidio, que se revela en el Erechteion y el Zwinger, sigue un clasicismo cansado y senil, tanto en las ciudades griegas como en el Byzancio del 900 y el imperio napoleónico. Comienza un crepúsculo vespertino de formas vacías, heredadas, transitoriamente rejuvenecidas en modalidad ecléctica o arcaica: es el final. La carencia de destino y de necesidad interna, son substi-

tundas por pseudoestilos impuestos a la fuerza y llenos de remiendos exóticos. El mundo artístico se ve invadido por una dudosa seriedad y una discutible probidad: tal es el espectáculo que presenta hoy la cultura occidental, con su prolongado juego de formas caprichosas.

Hay en este estudio sociológico de las diversas culturas una influencia archipoderosa respecto de la occidental, que conviene precisar: me refiero a la cultura mágica árabe. Solo después de libertarse del prejuicio de la continuidad arcaica y reconocer la influencia del estilo árabe en el arte cristiano primitivo, se comprende que la época de Justiniano es análoga a la barroca hispano-veneciana, que dominó a Europa bajo Carlos V y Felipe II: los palacios de Byzancio, con sus estupendas representaciones de batallas y de escenas deslumbrantes, cuyo esplendor cantaron los literatos cortesanos en forma hinchada y pomposa, hacen recordar a Madrid, Rubens y Tintoretto. Es entonces que se alcanza la importancia singular del fenómeno artístico árabe. La cultura romana no logró independizarse de la influencia griega, de su lengua, ideas y formas artísticas; pero la árabe creó una forma nueva partiendo de lo egipcio, con carácter propio y típico. El alma árabe, en su despertar juvenil, se encarna en la basílica, el tipo del templo religioso oriental, hasta culminar en la estupenda Hagia Sophia, de Constantinopla; en esta, la idea mágica está en su concepción de interior, mientras que el templo clásico obra principalmente por su exterior: en cada arquitrave, cada friso y cada capitel, parece estampada la lucha entre la forma antigua y la nueva. Desgraciadamente el arte sirio pasó al cristianismo primitivo, y es apreciado de este punto de vista y no del otro. El alma árabe quedó así como ahogada y coartada en su libre crecimiento: la misma reforma política de Diocleciano, con formas romanas, es de contenido árabe y representa el ideal organizatorio de esta cultura, como lo demuestra el imperio coetáneo de los Sasánidas. Pero el avance musulmán independizó con vehemencia el ideal árabe, que pareció querer reconquistar el tiempo perdido pasando a un período de madurez prematura antes de terminar el de su juventud: así Siria es conquistada en 634, Damasco en 635, Ktesifon en 637, India y Egipto en 641, Cartago en 647, Samarcanda en 676,

España en 710, y llega la cultura árabe a las puertas mismas de París en 732. Es decir, en poquísimos años todo el impulso pasional árabe parece querer llenar el mundo con creaciones retardadas, con hechos apenas comprendidos, recorriendo en escorzo los períodos centenarios de otras culturas. Recientemente un observador argentino ha evocado — en una síntesis que completa el juicio spengleriano — el itinerario que siguieran los antiguos ejércitos, movidos desde el Hedjaz originario por la palabra del Korán: aquel pueblo de pastores errantes irrumpió un día sobre Europa, sobre el África, sobre el Occidente; sus flotas recorrieron el Mediterráneo latino, llevadas por el viento que inflaba las velas, por el compás igual de los remos; sus ejércitos osaron hasta la frontera de China y las islas meridionales, sometieron el Egipto, la Siria, la Persia. Pronto los califatos establecieron en el centro de países fértiles sus capitales opulentas; sus ciudades desbordaron de riquezas traídas por el regreso de sus incursiones, por la expedición de sus mercaderes; en Córdoba o en Bagdad, bajo el cielo sin nubes, brilló la blancura de las mezquitas, terminadas por minaretes graciosos, tatuadas por dibujos difíciles. El oro saqueado en el tumulto de los asaltos rutiló para hacer más espléndido el pomo de las cimitarras o las ajorcas de la favorita; entonces Scheherezada contó sus cuentos; los poetas asonantaron el relato de las guerras, celebraron la gracia de los amantes, propusieron ingeniosos enigmas; los doctores razonaron según los métodos de Aristóteles. Desde lo alto de los miradores, el astrólogo examinó los horóscopos, visibles en el trayecto de las mismas estrellas que adoraron las caravanas primitivas; Zaide y Tarfe se desafiaron en carteles pomposos; el muezzin llamó para la oración de la tarde; Ibn batuta recorrió los países; sobre las alfombras bordadas, jóvenes persas, moriscas, circasianas, españolas o bizantinas, bailaron para manifestar las múltiples formas en que se transmuta la belleza viviente y el ritmo de las razas innumerables que sojuzgó el esfuerzo de su conquista. El contacto belicoso o comercial con los bárbaros circundantes no alteró la profunda serenidad de este pueblo, acostumbrado a la contemplación de los paisajes infinitos: su fantasía, deslumbrada por el espectáculo de las maravillas entrevistas en sus viajes

pacíficos o guerreros, se dilató en el sueño resplandeciente de las mil y una noches; su grave meditación descubrió el misterio de las ciencias ocultas, la noble álgebra, la alquimia paciente, la astronomía; una civilización magnífica creció en sus escuelas, ayudada por la armónica labor de sus agricultores, de sus comerciantes, de sus soldados y de sus marinos. El esfuerzo colosal de crear los imperios no hizo perder a la raza su voluptuosa languidez ni su muelle elegancia; próximas a los reinos brutales de la reconquista, sus provincias presentaron el espectáculo admirable de un pueblo fastuoso, ardiente, sanguinario y caballeresco; sus alcázares espléndidos dispusieron sus arquitecturas propias para la residencia de hombres meditativos y sensuales; reclinado sobre tapices espesos, desde el salón que los arabescos recaman, que los mármoles iluminan, que los aromas perfuman, el emir pudo, cada día, contemplar el patio florido donde Zorayda sonríe cerca del chorro claro de los surtidores... Su actitud no ha variado desde el momento de la hégira: es la misma conformidad fatalista a los designios inexorables del destino, la misma resignación serena ante los males irremisibles: no se puede asistir sin dolor a la suerte de esta raza épica que va a perder la belleza de su barbarie secular; no se puede admitir sin una secreta rebelión la brutalidad de las leyes históricas que exigen la inmolación de las civilizaciones caducas; se quisiera que algún milagro evitara el sacrificio exigido por la dura evolución que rige los destinos humanos; y se les desearía ver como fueron antaño, en el minuto heroico de su existencia: inmenso ejército blanco, en carga contra la derrota de los enemigos, que diezmó el acero curvo de los alfanjes, que dispersó el empuje de los caballos, que el Guadalete arrastró en sus aguas rojas, a lo largo de las campiñas holladas, el octavo día del combate... Se ve, pues, con cuánta razón Spengler afirma que la influencia mozárabe parece impregnar el alma fáustica occidental y sus maravillosos arabescos llenan las fachadas de las catedrales de Borgoña y de Provenza, dominan en la de Estrasburgo con su magia de piedra, y se derraman por doquier en forma de estatuas y de pórticos, en modelos de todos los oficios, en encajes, trabajos sobre metal, hasta estampar su sello en las figuras más salientes del pensamiento escolástico y en uno de

los más altos simbolismos occidentales, la leyenda del santo Gral — mezclándose en ésta con elementos célticos — y traba una lucha interesantísima con el sentimiento nórdico orgánico; es decir, lo gótico árabe pugna con lo gotico de los Wikingos y tal entrevero se pone de manifiesto en el interior de la catedral de Magdeburgo, en el campanario de la de Friburgo, en la mística de Eckart, donde el arco ojival amenaza hacer saltar las líneas que lo forman y transformarse en el arco de herradura de las construcciones morisco-normandas. El alma mágica árabe se apodera de los medios artísticos con que tropieza sin someterse a ellos, y eso da a la influencia de su estilo una psicología sorprendente.

La idea del macrocosmo, en todas las culturas, simplifica el problema del estilo y pone ante la vista una serie de cuestiones cuya solución deja al porvenir. Es increíble la psicología singular que se desprende de estas comparaciones analógicas: la historia del alma de las columnas, por ejemplo, no ha sido ensayada aún, y no se tiene noción de lo profundo del simbolismo de los medios y de los instrumentos artísticos. Así, los mosaicos fueron formados de pequeños trozos de mármol, opacos y corpóreos, de la época helénica, como se ve en el piso de Neapal, representando la batalla de Alejandro: el alma árabe los substituye por vidrios que rodea de nimbos áureos, que cubren las paredes y cúpulas de las basílicas: primero, en su forma siria, análogos a los ventanales de las iglesias góticas; despues, ensancha el interior del templo con su luz hasta producir la impresión de la inmensidad del mundo, y los traslada a esa esfera mágica, cuyos reflejos de oro convierten a la realidad en una visión de Plotino, de Orígenes, de los maniqueos, de los gnosticos y de los padres de la Iglesia y de los poemas apocalípticos, desde el de Juan hasta el del stylita Efrain, en el siglo IV. En el siglo III crea de repente ese soberbio motivo de la unión del arco redondo con las columnas, cuya esencia es específicamente mágica: para el egipcio, sus columnas de hojas no tenían especial relación con el techo, sino que representaban simplemente el crecimiento y no la fuerza; para el antiguo, las columnas monolíticas eran el mas fuerte símbolo de la existencia euclideana: cuerpos plenos, llenos de unidad y tranquilidad, que unían en

medidas iguales la vertical y la horizontal, la fuerza y el peso, con el arquitrave; pero en lo arabe, como negación del principio material del peso e inercia, el arco abierto parte de columnas delgadas y esa idea realizada de la liberación de la pesantez terráquea se une con la de la bóveda que se extiende sobre el piso, lo que constituye un motivo mágico de fuerza irresistible de expresión, cuyo perfeccionamiento se ostenta en el recoco morisco de las mezquitas: como se observa en la de Córdoba, en la cual columnas delgadísimas y cuasi etéreas, que parecen carecer de base en el suelo, sólo por conjuro magico se dirían capaces de sostener ese complejo mundo de innumerables arcos retorcidos, de ornamentacion luminosa, de estalactitas y de techos abovedados. La esencia del arte árabe es lo mágico de la conjunción de columnas y arcos circulares; mientras que la del arte apolínico es la unión de columnas y arquitraves; y la del fáustico, la de pilares y arcos ojivales.

En todas las formas artísticas se nota igual diferenciación de las culturas. Así el conocido motivo del acanto, tal como aparece en el monumento de Lisistrato, es uno de los más típicos de la ornamentación clásica, pues tiene cuerpo, está solo y se abarca de una mirada en su estructura. Pero, en el arte imperial romano — en los foros de Xerva y de Trajano — en el templo de Marte Ultor, aparece ya mas pesado y rico, con una proliferacion orgánica tan complicada que requiere especial estudio en su tendencia a llenar toda la superficie. En el arte bizantino, lleno de rasgos sarracenos, se transforma en una orla complicadísima que — como en Hagia Sophia — cubre todas las superficies, uniendo al motivo clásico los semíticos de la hoja de parra y de palmera, que caracterizan la ornamentacion judía; ademas, se le agregan las orlas de los pisos de mosaicos y de los sarcófagos; después, orlas geométricas, hasta que por fin en Siria, bajo los Sassánidas, se le da la forma movida y maravillosa del arabesco. Este es antiplástico por completo; verdadero motivo magico, sin cuerpo él mismo, elimina la forma corporea del objeto y lo envuelve en una proliferacion infinita; como se observa en la obra maestra de este arte, en la fachada del castillo de M'schatta, levantado en el desierto por los Ghazanidas. Este arte de estilo bizantino-islámico se extiende por todo Occidente, lle

vado por artistas orientales: Ravena, Lucca, Venecia, Granada, están llenas de esas obras estupendas, que dominaron en Italia hácia el año 1000.

Más todavía, tómese la concepción plástica del cuerpo humano: el alma árabe la transforma. Esto se observa en todas las cabezas romanas del museo del Vaticano, que proceden del siglo y medio entre 50 y 200, y las que muestran la lucha entre el concepto apolínico y el mágico, entre la forma de la expresión por el alargamiento de las partes musculares o por la mirada. El taladro romano simula las cavidades de los ojos, cosa que habría horrorizado al arte apolínico; mientras que el cuerpo es trabajado con el cincel, que dibuja amorosamente las formas. Es el momento en que desaparece el desnudo en la estatuaria y lo reemplaza el vestido: en las estatuas de Antinous, todavía de estilo antiguo, sólo la cabeza es digna de observarse, lo que no sucede en el arte helénico, y la indumentaria adquiere tal importancia que domina el conjunto; así también sucede en las estatuas consulares del Capitolio. La expresión singular de las pupilas horadadas da al cuerpo otro significado y se diría tiende a la lejana distancia: dócil al mismo principio mágico que el neoplatonismo y las resoluciones de los concilios cristianos, como la religión de Mithras y el culto de Isis, parece encarnar en el hombre.

XVII

LAS BELLAS ARTES

Entre los diversos fenómenos sociales indudablemente el artístico, como exponente del alma colectiva, es el símbolo más caracterizado del estado de cultura de una sociedad. La aplicación del método comparativo analógico a dicho fenómeno social permitirá precisar sus características en los diversos momentos de una cultura, y su conexión con las demás manifestaciones del alma social.

Ante todo precisa puntualizar que en toda obra artística hay dos aspectos: forma y contenido: técnica y espíritu. Del

primer punto de vista, la forma y la técnica, para hacerlas servir a la expresion de la obra artística, están siempre forzosamente sometidas a una educación dada, con sus cánones, tradición, escuela, siendo de ello que se ocupa especialmente la disciplina filosófica de la estética. Del segundo punto de vista, el contenido encierra el espíritu de la obra, es la expresión personalísima del artista, es un microcosmo en sí, que solo puede ser apreciado por la intuición artística. La forma expresa la angustia del mundo, el esfuerzo por su dominio : el contenido, el anhelo por representar espiritualmente el medio. Racine, por ejemplo, fué un maestro de la forma pero de pobreza artística en cuanto al contenido; Beethoven fué maestro en ambos aspectos; Marées fué, en cambio, maestro de la idea sin dominar la forma, por su eterno descontento de la concebida.

El concepto de forma, precisamente porque ésta es algo que es, que se ha realizado, es un término incompleto para dar idea de la realización misma, en su evolución de lo que se está realizando a lo que ya se ha realizado. La parte material de una obra de arte es pasajera, una vez que se ha convertido en realidad. Las modalidades artísticas cambian con el gusto o la técnica de cada época : así, el grabado sobre acero — arte nobilísimo en época anterior — hoy es un anacronismo, cultivado más bien por simple capricho, porque el descubrimiento de la reproducción fotoquímica ha modificado de tal manera el gusto público, que aquel grabado produce la impresión de algo anticuado y fuera de la moda.

No hay, de este punto de vista, obras artísticas inmortales: alguna vez ha de desaparecer el último órgano, el último violín, aun cuando éste fuera el de Stradivarius ; el mundo mágico de sonatas, tríos, sinfonías, arias, todo ese lenguaje de forma, junto con todos los variados instrumentos que lo realizan, que ha creado la cultura occidental y que ella sólo aprecia, ha de desaparecer y enmudecer; así como hoy no conservamos recuerdo de la música hindú o china, ni de las emociones que despertaba en el alma de sus respectivas culturas ni siquiera de las reglas técnicas que para ello existían. La melodía y la armonía de la música de Beethoven, que emocionan tan hondamente el alma occidental, posiblemente son hoy mismo simples ruidos inente-

ligibles para otras culturas actualmente existentes o lo serán para las venideras. Los restos admirables del arte mayaquiché, conservados en medio de las selvas que sobre los mismos ha esparcido la vegetación lujuriosa tropical, son objeto de curiosidad para el alma occidental, que no acierta a comprender su significado artístico ni el simbolismo que para aquella cultura tenían: así sucederá alguna vez más adelante con la catedral de Estrasburgo, el palacio Farnese, los grabados sobre acero, las aguas fuertes, las ruinas y los dramas de la cultura occidental; pues quedarán posiblemente los lienzos sobre los cuales Rembrandt y Ticiano pintaron sus más poderosas creaciones, pero no serán esos cuadros sino simples lienzos para los hombres de una cultura posterior. Hoy mismo, nada significan las pirámides ni los Vedas para los fellahs egipcios o los kulis indios. Constantemente la humanidad crea y destruye las formas artísticas.

Pero el contenido de la obra artística, su alma, es lo que ni el espacio ni el tiempo, ni el número, destruyen. Pueden las obras de arte perder su forma material y seguir, sin embargo, ejerciendo influencia en el alma de las culturas sucesivas: el texto de las tragedias de Esquilo se ha perdido, pero su contenido, su espíritu, perdura aún. Este fenómeno sociológico, que escapa a la comprobación del método experimental, que las ciencias naturales y exactas no pueden pesar, medir ni contar, entra en la esfera de los *imponderabilia*, que sólo la intuición del alma viviente puede apreciar, con absoluta prescindencia de la causalidad. Porque toda verdadera obra maestra es fragmentaria, en el sentido de que aparece completa en su forma para el espectador, pero siempre queda incompleta en su contenido para el autor: los cuadros de Leonardo, el *Fausto* de Goethe, los grabados de Rembrandt, la música de *Tristán*, representan el anhelo infinito de realizar un ideal sin lograrlo del todo; el *Hamlet* de Shakespeare, los *Hermanos Karamasow* y *Raskolnikow*, de Dostoiewsky, son realizaciones a medias del ideal. Todo artista sabe cuántas tentativas infructuosas le es menester ensayar hasta encontrar la forma anhelada, y cuán poco satisfecho se encuentra cuando tiene por último que servirse de una forma dada, que jamás traduce por completo el anhelo de su alma; sólo las obras inferiores, las que provienen de artífices y no de

artistas, llegan a la perfección transitoria de la forma: los aficionados o los técnicos pueden satisfacerse con ella: el artista de verdad, nunca: en manos de aquéllos los medios técnicos alcanzan su perfeccion, mientras que el otro es sólo medio en manos del destino de una cultura.

Quizá podría expresarse sintéticamente esa diferencia recordando que la existencia encierra el alma, en contraposición del mundo; que tiende a su perfección, posible en cuanto alma, realidad en cuanto al mundo. Y que el arte puede descomponerse en la idea o fenómeno, el anhelo, la religión, que es lo general, y el ideal del corazón; todo lo cual equivale, en el mismo orden, al elemento o mundo, la angustia, la técnica, que es lo especial, y la forma artística. En cuanto al artista, su esencia es la creación o fecundación, el genio, el sentimiento impersonal, la intuición, la soledad; lo que, en idéntico orden, corresponde al trabajo u orden, el talento, la inteligencia personal, la convención, la escuela; pues bien, de lo primero: ejemplo, Jean Paul, Leonardo; como de lo segundo, Racine, Manet; de ambos, Beethoven, Mozart.

Las bellas artes constituyen la expresión simbólica mas manifiesta del sentimiento del mundo en un estado de cultura, siendo de observar que los medios ópticos o acústicos, que limitaban la clasificación de aquéllas en la cultura antigua, en la moderna no se diferencian del punto de vista sociológico. Por eso, cuando la expresión artística no está en armonía con el ambiente produce una singular impresión desconcertante: como sucede en el soberbio palacio morisco de la Alhambra sevillana, con los agregados de puro estilo renacimiento, ejecutados por orden de Carlos V; son dos conceptos de arte que se repelen: el mágico, que se pierde en lo fantástico de los arabescos y no puede concretarse en forma corpórea; y el humanista apolíneo, eminentemente corpóreo y delimitado. De ahí, pues, que para apreciar la armonía entre forma y fondo, se lea a *Otello* y *Fausto*, se estudie una partitura, a fin de asimilar el espíritu de esas obras: la vista o el oído son simples vehículos para impresionar la fantasía, porque se trata de mundos sin límites, tanto que no podría concretarse por completo el *Fausto*. La música de Mozart, de Beethoven, de Wagner, además de la impre-

sión material de su ejecución, despierta mundos infinitos con una armonía de tonalidades áureas, grises, obscuras o brillantes, con crepúsculos, series de picos elevados de montañas, tempestades, paisajes primaverales, ciudades enterradas bajo el suelo, fisonomías extrañas. Es sugerente el hecho de que Beethoven compuso sus últimas obras — entre ellas, su estupenda novena sinfonía — siendo sordo; escuchó sólo la inspiración de su alma y no lo perturbó la forma material de su realización: la vista y el oído resultan así ser sólo puentes que conducen al alma, pero que no son imprescindibles para ésta. En cambio, la cultura antigua no habría comprendido esa posibilidad: necesitaba abarcar todo el mármol, y el oído y la vista reciben íntegramente toda la impresión, sin más allá.

En realidad los tonos son susceptibles de ser contados, como las líneas: tanto las armonías, melodías, rimas, asonancias, como las perspectivas, proporciones, sombras, contornos.

La sociología — sirviéndose de la historia del arte — ha admitido hasta ahora una división sistemática de las diversas bellas artes entre sí, y así consideraba como disciplinas distintas a la música y la pintura, el drama y la música, la pintura y la plástica; pero hay error visible en esto porque el estilo no es el producto de materia, técnica y objetivo, sino el destino, la atmósfera espiritual que nada tiene que ver con las delimitaciones materiales de las diversas artes. El fenómeno social artístico es uno, cualquiera que sea la materia de que se sirva para manifestarse: dentro de las mismas formas materiales hay diversos símbolos de arte; así, los dibujos de Rafael y de Ticiano constituyen dos formas artísticas diversas: la una, de simples contornos; la otra, de manchas de luz y sombra; el arte de Giotto y Mantegna no es el mismo que el de Vermeers o van Goyen: pues en un caso de una pincelada resulta un relieve; y en el otro, la superficie de colores se diría una música de tonalidades; ni un fresco de Poloygnoto es lo mismo que un cuadro de mosaicos. La pintura al óleo y la música instrumental a principios del siglo XVIII son casi idénticas en su forma interna, en su sentimiento: Watteau pertenece al grupo de Couperin y de Bach, pero no al de Rafael. Por otra parte, nada tienen de común un grabado de Rembrandt con el arte de fray Angélico, ni

un vaso pintado anterior al estilo corintio con un ventanal de catedral gótica, o un relieve egipcio con los del Partenón.

Los límites de un arte no son, pues, técnicos ni fisiológicos sino históricos, porque el arte es un organismo y no un sistema, de modo que no hay modalidad artística eterna. No puede arguirse con el renacimiento, pretendiendo que el alma antigua — vuelta a descubir con la caída de Byzancio, que esparce en el mundo moderno el saber antiguo hasta entonces celosamente guardado allí — resuscita en las formas artísticas, con sus tradiciones técnicas: porque no hay puntos de contacto entre el arte greco-romano y una estatua de Donatello, un cuadro de Signorelli, una fachada de Miguel Ángel, desde que el *quattrocento* está íntimamente relacionado con lo gótico coetáneo. Las modalidades artísticas son transitorias y no se repiten: cada cultura tiene las suyas propias, que forman un grupo simbólico: por eso hay — dentro de la sociología spengleriana — arte apolínico, fáustico, mágico. Porque el concepto de forma artística no se concreta a los utensilios técnicos ni a la materia, sino a la elección de la modalidad de arte que escoja como medio de expresión. Lo que, para el artista aislado, significa la creación de una obra maestra, como la *Ronda nocturna* de Rembrandt o los *Meistersinger* de Wagner, es decir, toda una época, equivale, dentro de la vida de un ciclo cultural, a la creación de una modalidad de arte: como, por ejemplo, la de la estatua griega independiente, el contrapunto musical, el retrato bizantino de frente, el cuadro al óleo de perspectiva; cada una de estas artes constituye en sí un organismo, sin predecesor ni sucesor: toda teoría, técnica, convención suya es característica y propia, sin pretensión de ser universal y eterna: el hecho de nacer o desaparecer esa modalidad, porque se produce o falta en un ciclo cultural, es cuestión atingente con la forma de la obra artística, como la de explicar por qué un pintor o un músico renuncia inconscientemente a servirse de tales colores o de cuales armonías, mientras que otros sólo recurren a los mismos.

Es este un aspecto del fenómeno social artístico que solo la novísima sociología ha comenzado a considerar, por más que solamente este aspecto de lo fisonómico del arte sea la llave para su comprensión. Y, sin embargo, la sociología anterior solo

veía una causalidad material en el hecho de producirse o no tal o cual modalidad, suponiendo que era la acción u omisión de un Mecenas o de un gobierno lo que era causa de tal efecto: se ignoraba así la acción del destino, que determina en momentos dados en un ciclo cultural la modalidad del fenómeno artístico y la convierte precisamente en simbolismo; siendo así que la selección de las modalidades artísticas posibles — dentro de una cultura y que jamás se repiten en otra — de rango, importancia, destino, todo ello corresponde al simbolismo, a la psicología de dicha cultura, y no es una consecuencia de causas cualesquiera. La razón de ser de tal criterio sociológico errado radica en el concepto equivocado del pasado lineal, de Adán a hoy: en la recta que se divide en lo antiguo, edad media, moderna, contemporánea; monismo que autosugestionó hasta formular el curioso prejuicio de que todo lo que existe ha existido siempre y siempre seguirá existiendo: así no se admitía sino «el arte», y cuando desaparecía una modalidad artística se decía que era un intervalo de reposo, y cuando nacía otra se afirmaba que resucitaba la anterior; por lo cual en las escuelas ha reinado el falso truísmo de que el renacimiento había sido la resurección de lo antiguo, cuando se trata del nacimiento de una modalidad artística nueva y que nada tiene que ver con aquella otra. Cada modalidad artística es la expresión del alma de su época dentro de un ciclo cultural: es siempre transitoria, como el drama ático de Eurípides, la plástica florentina de Miguel Ángel, la música instrumental de Liszt y Wagner.

Pero jamás el alma de una cultura es idéntica a la de otra. Así, el alma egipcia no se ha repetido nunca: ni su lenguaje del símbolo básico del sendero, que orienta las formas de su realidad, las pirámides, relieves, geroglíficos, estado y técnica, meticuloso ceremonial, y su culto de los muertos; todo ello sin literatura y, por lo tanto, sin la modalidad del drama. Así también el alma árabe no se ha repetido, por más que todo lo material lo encarara más rica, causal y lascivamente, sin forma monumental, más abstracta: como el sentimiento mágico del mundo repugna a la lógica de la realidad, pierde el arte de las superficies y los espacios la lógica de las líneas y proporciones; desapareciendo poco a poco las modalidades artísticas de pintura y

plástica y concentrándose poco a poco íntegramente el arte en la ornamentación, en los arabescos, que son la forma mas pasiva de todas ellas, pues en el fondo carecen de expresion positiva.

Precisamente por eso es mágica el alma árabe: por su efecto sugestivo. Los motivos antiguos, como la hoja de acanto, son euclideanos, completos en sí, corporalmente aislados, y por lo tanto sólo pueden ser repetidos y adicionados; mientras que los arábico-persas pueden extenderse sin limitación en todas direcciones, los románico-góticos llegan a lo maximo como fuerza de expresión, siendo así que el arabesco es soñador y repudia la voluntad. Por eso es mágica esa ornamentación, como lo son la música y la danza árabes. Lo oriental en general lo es: el alma hindú, sobre todo en el sud de la India y donde no llego la conquista musulmana, es a su manera soñadora y magica, como lo observa el viajero que en el templo dravídico de Madura asiste a la danza de las nautchas sagradas, al sonido de una orquesta que se diría etérea, en semi obscuridad, fascinadora, que hace olvidar el tiempo y el lugar, sin composicion técnica ni principio ni fin, como si tal danza fuera ilimitada, infinita y eterna, con movimientos que parecen un sueño despierto, vislumbrando brazos cuasi desprendidos del cuerpo, cambiando constantemete la postura, desapareciendo casi la forma corporea, visible a ratos sólo por lo resplandeciente de las vestiduras y de las joyas. Carcterístico al concepto hindú de tal baile cuasi sobrehumano, tanto que produce la impresión de lo irreal y hace por completo olvidar lo real, es el hecho de que el terrible Nina Sahib, mientras sus tropas ejecutaban su orden de pasar por las armas a todos los prisioneros ingleses, hacia bailar ante él a las nautchas y vivia así mentalmente en otro ambiente, por entero ajeno al macabro del instante.

Ese rasgo mágico es el signo de un concepto negativo del mundo; en lo arábico, la ornamentacion del arabesco es como la prueba documentada de ese estado del alma, que condice con sus cifras algebraicas, que el criterio euclideano considera la negación misma de la cantidad. El arabesco es la negacion de la realidad, a la que quita todo significado y solo le acuerda el pasajero goce de su contemplación: analogo estado de alma a los demás fenómenos sociales de esa época, al concepto cristiano

del mundo, a la gnosis, al culto de Mithras, al neoplatonismo, a la repugnancia de los primeros cristianos a actuar en el estado, a la soledad de los ermitaños, hasta culminar en el tipo stylita... El estilo gótico diluye la materia en el espacio; el arabesco deja ambos en la penumbra de una vislumbre aparente. Por eso los califatos de Badgad, Cairo, Granada, son negaciones del pensamiento consciente del estado, como lo encarnaron los Faraones, los Borbones y los Hohenzollern, y responden más bien al concepto de lo maravilloso como cuento de hadas. Exactamente por eso la lírica de los arabescos pasa de la arquitectura de las basílicas de cúpula de Ravena al libre capricho de la mezquita de Córdoba. Por eso, igualmente, desaparecen la estatua y el mosaico antiguo y no existe el arte morisco y el rococó, pero Mozart, Pöppelmann y Wattean envuelven a la alegre y tardía sensualidad, a pesar de toda la ligereza aparente, con singular disciplina en una forma muy trabajada y muy pensada; como los constructores del castillo de M'schatta y del alcázar de Sevilla los despojan de los restos de análoga disciplina para favorecer más caprichosa fantasía. En una palabra: esa es la tendencia a descartar las otras modalidades artísticas y a propiciar sólo una, la ornamentación.

XVIII

LAS MODALIDADES DEL FENÓMENO ARTÍSTICO

La parte de la doctrina spengleriana que basa sus comprobaciones en el fenómeno social artístico es quizá la más sugerente imaginable: porque logra hacer palpar, casi con la mano, los latidos de cada alma cultural en la expresión simbólica de sus manifestaciones de arte. Así, lo explicado en la clase anterior nos lleva directamente a comprender ciertos movimientos en la vida cultural, como el iconoclasta, que destruye la representación de las figuras. El islamismo lo inicia en Byzancio, obedeciendo a un impulso religioso que respondía a la orientación de la cultura árabe, contraria a la forma corpórea y aislada, precisamente por la índole mágica de su alma, que se traduce en la forma in-

corpórea de los arabescos. El cristianismo oriental no obedece a tendencia similar, como después el occidental, en los Países Bajos durante la reforma y en la Inglaterra puritana: la modalidad artística de la música suplantaba a la pintura, habiendo ya finalizado la plástica gotica florentina en el siglo XVI y desaparecido los grandes maestros de la pintura al oleo en el siglo XVII. Moría, pues, una modalidad artística y nacia otra en su lugar: el concepto del espacio — mágico o fáustico — repugnaba al cuadro o a la estatua, y el fenómeno básico de ambas culturas se impone con claridad sorprendente. El arabesco y la música eliminan toda materia. Lo que los iconoclastas destruyen es todo adorno, todo lo que es limitado, de finalidad visible y que contradice al concepto de espacio: así sucede en el Occidente, mientras que, en Oriente, se derriban cuadros y estatuas como un rebajamiento de lo humano a la categoria de cosa. Es el mismo impulso que, en 449, lleva al cisma cristiano oriental y que divide al catolicismo en romano y monofisista, como más tarde, en el mundo árabe, el cisma islámico entre Bagdad y Cairo. Porque las disputas religiosas sobre la doble persona de Cristo se traducen en la resistencia a la representacion figurada del hombre como forma del espíritu divino: la misma pintura y plástica imperal bizantina se orientaban ya en ese sentido, pues la expresión mágica del retrato constantinico, que se sobrepone al cuerpo con la mirada fija y dominante, conduce a considerar a la figura como algo incorpóreo, obedeciendo a la tendencia gnóstica y plotínica; es decir, había substituido a la técnica antigua del cuerpo aislado el aspecto frontal del mismo, para establecer una comunión entre el espíritu del representado y el del observador. Esa transición entre lo apolinico y lo fáustico desaparece en el primer período árabe, como desaparece la temprana plástica de Occidente, la de las catedrales de Bamberg, Naumburg, Chartres, Reims y el renacimiento de Florencia y Nüremberg, mucho antes de la época de Palestrina y de Ticiano.

Lo mismo sucede en la arquitectura. El templo de Poseidon y la catedral de Ulm, obras de madurez de lo dórico y gotico, se diferencian entre sí como la geometría euclideana de las superficies materiales de los cuerpos y la geometria analítica de la

situacion de los puntos, en relación al eje del espacio. La arquitectura antigua comienza de lo exterior: la occidental, del interior. Las basílicas cristianas antiguas en el interior de Siria y en el África del norte, se emancipan de la arquitectura clásica y muestran visiblemente la tendencia mágica y misteriosa de un espacio todo cerrado: era esa la expresión de una alma nueva. El espíritu germánico transforma el tipo de basílica y modifica todos los elementos de construcción en cuanto a situación y sentido, con el desarrollo de las naves laterales bruscamente cortadas y, sobre todo, por la nave transversal, que tiene inmensa importancia en el simbolismo de las iglesias, llegando así a una división cuádruple del interior. Es en el norte fáustico que la arquitectura, no sólo religiosa sino civil, se distingue por su tratamiento del interior de las construcciones; mientras tanto, la mezquita no sospechó esa evolución, y el templo clásico, menos; todavía más: la fachada, en lo occidental, refleja la fisonomía de lo interior, y esto se observa no sólo en los edificios sino en las calles, plazas, ciudades; ni la cultura antigua ni la árabe lo sospecharon siquiera. En la estatuaria sucede cosa análoga. La cultura antigua se concreta a representar el cuerpo humano, libre y entero, como la expresión del presente: es el cuerpo material, con prescindencia del alma, lo que brilla en el relieve arcaico, en la pintura corintica, en el fresco ático, de Policletes o Fidias. La sociología, inducida en error por la disciplina auxiliar de la historia del arte, ha considerado que esa clase de plástica era válida en todo tiempo y lugar como la plástica por antonomasia y todavía hoy se considera un truísmo afirmar que el cuerpo humano desnudo es el verdadero y más útil objetivo del arte escultórico: en toda cultura que culmina en la estatuaria, como exponente artístico, así tiene que suceder, pero la orientación cultural dará mayor o menor importancia a la estatua del desnudo de justas proporciones, pues en la occidental la escultura no reviste tal carácter de exponente, sino de modalidad coadyuvante, de modo que su representación del cuerpo humano no significa sino una forma concomitante de expresión, desde que el alma cultural tiende a lo etéreo e infinito, que la música personifica mejor y en lo cual cabalmente lo corpóreo y delimitado pierde toda su importancia. Es la característica

cultural lo que expresa el alma misma de la cultura; pues las otras modalidades artísticas se practicaron posiblemente siempre, siquiera como formas académicas o de idiosincracia individual, sin que todas ellas tengan igual valor simbolico. La novísima doctrina sociológica muestra que sería gravísimo error acordar a todas igual significado simbólico: así sucede con la escultura, pues tal procedimiento es un caso de excepción en los diversos ciclos culturales, desde que solamente la cultura clásica lo presenta, cabalmente porque su concepto del espacio es limitado a lo que la vista alcanza; la cultura egipcia siempre esculpe sus estatuas para ser vistas sólo de frente, como una dimanación del hondo relieve; la cultura del renacimiento apenas imita en pequeñísima escala la forma clásica de la estatuaria. Porque la plástica apolínica es el *pendant* de la matemática euclideana: ambas niegan el espacio puro y sólo admiten la forma de los cuerpos como la contemplación misma; no conoce aquélla ni las ideas que se ocupan del más allá ni los sucesos y personalidades históricas, sino los cuerpos limitados en su superficie y la existencia limitada a sí misma, tanto que el mismo término de las formas estereométricas es usado por los físicos para significar substancia, como por Edipo para designar su propia persona. Esa escultura es el arte sin espacio *par excellence*: llena los tres siglos de 650 a 350, desde la terminación de lo dórico, que coincide con el comienzo de la tendencia a libertar la figura de la forma frontal egipcia (como se observa en el Apolo, de Tenea) hasta la ilusa pintura helénica; salió, pues, de la pintura al fresco dominándola y su lenguaje especial es el cuadruple colorido de Polygnoto, como lo demuestran los mármoles policromos, la estatuas de oro, marfil, los adornos de esmalte en el tono aureo natural del bronce brillante: sólo la fundición de éste puso punto final al mármol policromado.

El número antiguo — la medida, el tamaño — corresponde al significado de la pintura de estilo rojo y al fresco posterior: la planimetría es el estilo de superficie de Polygnoto, quien no sospechó el uso de la luz y la sombra, ni las proporciones de la perspectiva: arte tal es, pues, sólo la antecámara de la escultura pero no la acompaña siquiera. Por eso, en 475 no había escul

tor alguno coetáneo de Polygnoto; como en 1650 no existía músico alguno que pudiera equipararse a Rembrandt. La reacción es, entonces, completa: Policletes, discípulo de Polygnoto, formula las reglas de la estatuaria del desnudo; en 1740, desaparecidos ya los grandes pintores, Bach llega a su apogeo y se formula el canon de la sonata de 4 partes: ambas reglas encarnan la máxima alcanzable, en materia de forma, por el símbolo básico de las dos culturas, la del cuerpo y la del espacio: ambas dominan el fenómeno social del arte hasta Skopas, en lo antiguo, y Beethoven en lo moderno, que actúan en los períodos de culminación de sus culturas respectivas y cuando éstas se convierten en civilización: es, después, con Lysippos y Wagner que se modifican aquellos cánones, en el período de decadencia... Más aún: los pitagóricos crean en 540 la geometría de los cuerpos; Descartes, Fermat y Pascal, en 1620, la geometría del espacio: de ahí que la pintura de cuerpos y superficies en los vasos áticos sea homóloga con la pintura del espacio en la perspectiva: las escenas del vaso antiguo, de la colección François (570), con los paisajes de Lorrain (1682): en aquél, las figuras humanas sin fondo; en éstos, los fondos sin dichas figuras, o éstas sólo como adorno. Es decir: la intuición apolínica de la profundidad sólo conoce la extensión como cuerpo sin espacio; la fáustica, como espacio sin cuerpo.

Los altos relieves, tan íntimamente relacionados con el fresco y, por lo tanto, polo opuesto de la pintura de Rembrandt, representan una serie de cuerpos estereométricos sobre la superficie mural. En esto el arte egipcio era el modelo, sólo que, obedeciendo a su simbolismo básico del sendero, era el relieve plano, que se convierte en superficie y profundidad — en términos religiosos: casualidad y necesidad — y que cubre las paredes en largo y ancho, con escenas en marcha, siendo así que el arte antiguo es siempre estático y culmina en la forma singular del relieve hondo, que ninguna otra cultura ha encontrado como modalidad artística.

El arte clásico es, a su vez, el primero que concibe la estatua aislada, contemplable de todos lados, como personificación del cosmos, en el cual todas las cosas son visibles y ordenadas, sin estar coartadas por ninguna relación de espacio; en cambio, la

estatua egipcia estaba puesta contra un muro; la gótica — aun la de Donatello — sólo como motivo arquitectónico, en un nicho. Ahora bien: el lugar elegido para que la estatua produzca todo su efecto es lo que establece una relación entre el observador y la obra.

El fenómeno social artístico, en lo antiguo, revela una tendencia común en sus diversas modalidades, que sirven de base conjunta a su madurez, importancia y amplitud. Homero no sospecha que puedan concebirse estatuas de los dioses; sólo en los vasos funerarios del dórico primitivo aparecen escenas místicas: la pintura jónica, de Mileto y Samos, contiene cuadros de batallas. Entonces el simbolismo del alma apolínica toma su orientación definitiva. El Perípteros dórico y los estudios del desnudo no admiten muchas variantes: Polygnoto lleva en esto la pintura a su apogeo y la agota, con su arte lineal, sin transiciones, sin efectos de luz y sombra, sin fondo, con una serie de escenas en la misma superficie y las cuales no tienen entre sí relación alguna ni la menor perspectiva ni espacio, pues cada cuerpo está aislado y solo. Los griegos ignoraron que las cosas lejanas aparecen más pequeñas: no tuvieron noción de lo lejano ni del horizonte. La estatua es, para ellos, la síntesis de lo próximo, sin espacio, que agota la visual: es el apogeo del arte antiguo. Las demás modalidades artísticas obedecen al mismo criterio. El drama se ciñe a la regla estática de las tres unidades: la de lugar, sobre todo, o sea el principio de la estatuaria: así, todas las escenas de la trajedia antigua están concebidas como frescos. La música era una plástica de tonos, sin polifonía ni armonía, porque éstas presuponen un espacio tonal, y no pasó nunca de acompañamiento para danza y dramas.

El período de análogo desenvolvimiento en la cultura occidental es el trisecular de 1500 a 1800, que va del estilo gótico al rococó, pasando la modalidad artística de la plástica al segundo plano y ocupando el escenario la música instrumental polifona. La pintura misma, desde que su centro pasa de Florencia a Venecia, presenta dos tendencias definidas: la de Rafael y la del Ticiano; aquél, más cercano de la plástica, pues sus figuras parecen tener el relieve de la estatuaria: éste, acercándose más a la música, pues sus pinceladas de claro-obscuro

obedecen visiblemente a la técnica de la fuga. Esas modalidades del fenómeno social del arte tienen entre sí interdependencia clara: la plástica y la pintura habían sido parte integrante de la arquitectura, en el estilo gótico, sirviendo de ilustración al lenguaje mudo de la piedra, pues las estatuas vestidas eran parte de las iglesias y la misma vestimenta sólo un ornamento para intensificar más la expresión; por eso es ilógico hablar de la dureza de tales figuras: la misma pintura, superficialmente antigótica, en el fondo responde a la misma orientación. La música, igualmente, es sólo una modalidad del arte: éste es el que constituye el verdadero fenómeno social y, según el momento cultural, se traduce más en una modalidad que en otra, y su simbolismo está en preferir precisamente una modalidad dada, pues ésta representa la tendencia de la cultura respectiva. En ese momento la o las modalidades en que se encarna dicho fenómeno social forman grupos orgánicos artísticos con vida propia, es decir, que nacen, se desenvuelven y sucumben, como los demás organismos; por eso la música, por ejemplo, que en todo tiempo ha existido, no es la misma en todas las culturas, y, en la occidental, personifica cabalmente el alma fáustica de la misma en su modalidad de música instrumental contrapuntista.

Es ésta la modalidad artística que caracteriza el fenómeno social del arte en la cultura occidental. Comienza la música a tomar forma propia en el siglo X, junto con el estilo arquitectónico románico, al reemplazar al canto religioso paralelo con el polifónico, de voces encontradas, o sea, el *discantus*. Coincide con la influencia céltica de las leyendas del rey Arturo y la mesa redonda, que presentan ya un carácter fáustico definido en el Gral, en *Parcival* y en *Tristán*, con lo musical de sus temas, lo nebuloso de sus figuras, lo limitado de los sentimientos y horizontes: lo que significaba un mundo nuevo, distinto del antiguo, en el cual la plasticidad estaba celosamente circunscrita. El siglo XIV crea el método contrapuntista — el *punctus contra punctum* — que, desde 1330, constituye el *ars nova* musical con los tercetos y sextetos, floreciendo en Borgoña y los Países Bajos, cuna de la pintura al óleo y del estilo gótico; siendo sugerente que esas tres modalidades artísticas, típicamente

fáusticas, nacían a la vez en la misma region y obedecían a la nueva orientacion matemática coetánea, la de la geometría analítica. Porque las coordenadas fueron introducidas entonces por el obispo Oresme, de Lisieux (1323-1382), conjuntamente con el estilo de fuga musical inventado por Enrique v. Zeelandia (1300-1370): desde entonces el lenguaje musical se desarrolla paralelamente a la pintura de perspectiva, y llega a su culminación con Lasso (1532-1594), interpretando el alma fáustica en forma de cantatas: misas, pasiones, motetes. Cuando Newton y Leibniz — desde 1660 — dan forma al cálculo infinitesimal, la cantata es suplantada por la sonata, que personifica el espacio sin límites, tanto de las tonalidades como de las funciones, dominando al resto de lo corporeo y accesible al tacto, es decir, a las voces humanas o a las coordenadas lineales: desaparecen así los elementos de la proximidad y triunfa lo lejano, pues la transformación del canto en sonido orquestral incorpóreo equivale a la de la geometría en puro análisis funcional. La evolución es gradual: parte de pequeños trozos instrumentales, para danza o marchas, y sigue con las gavotas, sarabandas, pavanas, gaillardas, guigas y minuetos, concluyendo por formar la orquesta y culminando en la *suite*, que es un grupo cíclico de temas reducidos. Es paralela tal evolución con la matemática: la extensión del motivo tonal en lo infinito, su disolución en un espacio ilimitado de tonos, dentro del cual realiza su forma el estilo de la fuga, se caracteriza por el desarrollo de la instrumentación, que inventa instrumentos nuevos, enriquece la orquestración, diferenciando sonidos, coloridos y disonancias más y más lejanas; Monteverde, en 1600, había ya introducido el acorde dominante del septeto: en el *concerto grosso* la masa tonal de la gran orquesta actúa en *continuo*, reaccionando contra el *concertino* de las cuerdas. Ese espacio de sonidos, ese cuerpo tonal, es una forma de la misma trascendencia e irrealidad antieuclideana, como el cuerpo de cifras que la vista no percibe y los espacios de múltiples dimensiones, las masas y los grupos de la teoría de las masas. Cuando Euler, en 1740, da forma redondeada al análisis funcional, la sonata se impone como la mas alta y madura forma del estilo instrumental, junto con la sinfonía, concierto, obertura y cuarteto: sus cuatro partes, de las cua-

les la primera presenta en serie estrictamente ordenada los tres temas, constituyen un sistema tan lógico en la forma como en el absoluto más allá; nace de la música de cuerdas, que abre un mundo de posibilidades íntimas, pues el violín ha sido la personificación de lo fáustico, sobre todo en sus cuartetos llenos de inspiración hondísima y etérea. Es en la música de cámara que el arte occidental llega a su apogeo: el símbolo del espacio puro, lo más celestial de todo, toma allí expresión, como lo puramente terrenal alcanzó la suya en la estatua ática de bronce. El goce artístico más sublime en lo apolínico, el de la contemplación de la Athena Lemnia, de Fidias, encuentra su equivalente, en lo fáustico, en las melodías angelicales del violín, en Haydn, Mozart, Beethoven: es decir, es la culminación del arte, como fenómeno simbólico de la cultura respectiva.

La música contrapuntista impregna, desde entonces, todas las demás modalidades artísticas en lo occidental. Destierra la plástica estatuaria y la substituye con el arte refinado de la porcelana, polo opuesto de lo antiguo, similiplástica que habla el lenguaje musical; basta comparar la delicada Venus de porcelana, de Coyzevox (1686), en el Louvre, con cualquier Venus antigua de mármol en el Vaticano: aquélla es plástica como música: ésta, es plástica exclusiva y como tal. La clase de movimiento, el entrevero de líneas, la corriente visible en la porcelana, parece quitar a ésta su estado material y solo cabe describirlo con términos musicales: *staccato, accelerando, andante, allegro*: de modo que el mármol no podría prestarse a tal interpretación ni obedecer al juego de luces y sombras, que respondía a la perpectiva de la pintura al óleo, desde Ticiano. El colorido de un grabado, dibujo o grupo plástico, en el siglo XVIII, significa evidentemente música: es en tal carácter que domina en la pintura de Watteau y Fragonard, las tapicerías de gobelinos y los pasteles, llevando a la equipolencia de tonos coloridos y de colores tonales, que ponen en igual pie a esas dos modalidades artísticas, aparentemente tan diversas. La arquitectura es otra de las modalidades artísticas más directamente influenciadas por la música: el barroco berninesco, plateresco, churrigueresco, se convierte en rococó, con su ornamentación trascendental de luces o tonos, que parecen jugnetear sobre los cielorasos, las pa-

redes, los arcos, diluyendo toda la construción y la realidad en polifonía y armonía, con los trinos, cadencias y vocalizaciones arquitectónicas, que dan a esas salas y galerías un lenguaje idéntico al de la música para la cual fueron erigidos y decorados; llenas están Dresde y Viena de ejemplos semejantes, en ese mundo fantástico musical de muebles caprichosamente retorcidos, habitaciones de espejos, poesías pastoriles y grupos de porcelana: cual si el alma occidental, en ese momento otoñal de su cultura, hubiese encontrado una expresión pálidamente luminosa. Pero, terminada la era napoleónica y convertida la cultura en civilización, desaparece el reinado del rococó: y el congreso de Viena (1815), que remodela el mundo político por un siglo escaso, es su solemne *de profundis*.

XIX

EL SIGNIFICADO ARTÍSTICO DEL RENACIMIENTO

En la última clase se expuso el significado de la modalidad artística musical, como símbolo del alma fáustica de la cultura occidental. Pero en el desenvolvimiento de esa modalidad se interpone uno de los movimientos culturales más interesantes del pasado: el del renacimiento, nacido del grupo de espíritus selectos, sabios, artistas y humanistas, en quienes la revelación de las obras clásicas desparramadas en Italia a raíz de la caída de Byzancio hizo proclamar el primer grito del *torniamo all' antico*, tantas veces repetido después en diferentes formas. El renacimiento, pues, es una reacción contra el espíritu fáustico de la música de fugas y horizontes supraterrenales, en nombre del buen gusto: lo gótico penetraba en lo más hondo de la vida, creando un nuevo hombre y un mundo nuevo, y envolviendo en el mismo símbolo a la idea católica de imperialismo germánico, al torneo caballeresco como a la planta de las nuevas ciudades, a las catedrales como a la habitación del campesino, a la formación de la lengua como a los adornos de novia de la aldeana, a los cuadros al óleo como a los cantos populares; el renacimiento, en cambio, se circunscribe a ciertas modalidades artísticas

y no cambia la mentalidad europea ni su concepto del mundo, limitándose a influir en la indumentaria y los modales sin llegar a las raíces de la existencia, tanto que, entre Dante y Miguel Ángel, no se traduce en personalidad genial alguna. El renacimiento, de este punto de vista, es un fenómeno cultural sin profundidad en las ideas ni en la exterioridad: ni siquiera en lo hondo de lo cual la subcorriente gótico musical llevaba lentamente a lo barroco, lo que explica la aparición de Savonarola y su dominio singular sobre los ánimos. El renacimiento, en lo occidental, equivale a lo dionisíaco, en lo antiguo: aquél, como antigotico y contrario al espíritu de la música instrumental; éste, como antidórico y adversario del espíritu apolínico plástico; éste se sirve del culto trácico de Dyonisos como arma y símbolo contrario a la religión olímpica, como aquél se apoya en el culto de lo antiguo para fortalecer y justificar su propio sentimiento: el movimiento griego, entre 700-600; el del renacimiento, de 1400 a 1500. En ambos casos se trata de una lucha de almas, de una divergencia en la orientación cultural, que tomaba su expresión fisionómicamente en toda una época histórica con formas artísticas propias, buscando la reacción emancipar el alma del destino de la cultura respectiva; en lo antiguo, se encarna en el culto dionisíaco: en lo moderno, en la tradición literaria clásica y su culto de la plástica: en ambos casos, en factores extraños al organismo cultural, el cual, a pesar de ello, va de Homero, por intermedio del estilo geométrico, a Fidias, en un caso: y en el otro, de la catedral gótica, por Rembrandt, hasta Beethoven.

La sociología, sin embargo, ha considerado erradamente al renacimiento como la levadura artística de la cultura, cuando fué un movimiento de lucha pero no de creación. Es cierto que, en Italia, ha dejado rastros visibles en la arquitectura: pero Toscana es como una isla artística, pues la Italia septentrional es gótica bizantina, mientras que Roma es abiertamente berninesca barroca. Las relaciones comerciales de la Italia medioeval con el Levante, gracias al comercio genovés y veneciano, facilitaron la infiltración sarracena bizantina desde antes de la caída de Byzancio: por eso Ravena, Lucca, Pisa, Venecia, están llenas de esa influencia, encarnada en el islámico Panteón, en San Marco, y

aun — por lo menos en la composición y el espíritu — en San Miniato y el Baptisterio, las dos joyas florentinas. Tan no fué el renacimiento una renovación del concepto antiguo, que no trato siquiera de convertir en cuerpo macizo de construcción a los interiores de templos y palacios rítmicamente divididos y solo encerrados en su perímetro: por el contrario, afirma el carácter de la arquitectura del espacio, tal como la concibió el estilo gótico si bien con una tendencia meridional mas llena de sol y de alegría, principalmente en fachadas y patios. Ahora bien: la concentración del pensamiento arquitectónico en la parte exterior como reflejo de la estructura interna, es específicamente nórdica y relacionada con el arte del retrato, mientras que el patio, desde el del templo del sol en Baalbek hasta el de los leones en la Alhambra, es netamente árabe: la misma basílica es sólo una transformación del patio interno de una casa, especie de atrio cerrado en el templo, para que los creyentes hicieran sus abluciones rituales, que el concepto mágico del espacio convierte en nave central cubierta, pues la división tripartita en atrio, nave y ábside, responde a la idea semítica de pórtico, patio intermedio y templo: de ahí la separación de la nave y del ábside, la situación más elevada de éste, al cual conducen escalones; la orientación de la nave central hacia el coro y la de las laterales, como lugares auxiliares que terminan bruscamente: todo ello es de un hondo simbolismo. El templo de Pestum, por el contrario, es un verdadero cuerpo aislado. Así también la plástica florentina no es ática, es decir, la plástica libre circular, sino que parece tener detrás de sí un nicho o muro invisible, que era precisamente la forma gótica de la estatuaria. Porque el renacimiento está lleno de la influencia artística de la época de Augusto, que ya se había inoculado el espíritu mágico: por eso Byzancio en el acto, por los libros y los artistas que se esparcen en la península itálica, es la que caracteriza la arquitectura del *quattrocento*, dominando con su típico motivo de la unión del arco circular y de las columnas, extraño a lo gotico como a lo clásico, pero característico *leitmotir* de la arquitectura mágica siria; nada puede en contra el esfuerzo humanista de pretender restaurar el motivo arquitectónico clásico puro; y el estilo barroco, como evolución del gótico, simplemente se apropia el re-

sultado de aquella influencia de este esfuerzo. Todo lo antigótico en el renacimiento es bizantino o sarraceno, como lo demuestran las iglesias italianas. Porque el renacimiento, en su índole clásica humanista, no alcanza igual expresión en el norte o en el sud: el toscano, con sus obras artísticas florentinas, es muy distinto del flamenco: la famosísima plaza del mercado en Bruselas, ejemplo típico del renacimiento flamenco, tiene más analogía con la gótica catedral de Colonia que con el helénico templo de Pestum. Contemporáneamente en la región flamenco borgoñona—entre París, entonces más íntimamente emparentada con Brujas y Gante que con Troyes y Poitiers, por un lado; y, por el otro, Amsterdam y Colonia—se desarrolló el contra punto y la pintura al óleo: aquél, con Enrique v. Zeelandia, Dufay y Okeghem: éste, con Jan v. Eyck y Rogier van der Veyden. Entra en el elenco musical papalino, en 1428, Dufay: y Rogier, en 1450, ejerce una inuflencia innegable en los maestros florentinos; en 1470 Antonello da Messina, díscipulo de un flamenco, introduce la pintura al óleo en Venecia: y lo flamenco más que lo antiguo es lo que caracteriza los cuadros de Filippo Lippi, Ghirlandajo y Botticelli, como las escuelas literarias romana y veneciana siguen las huellas del madrigalista flamenco Willaert, de Brujas, que reside en 1516 en Roma. Es decir, de Flandes y Brabante penetra lo gótico lombardo, con su elemento nórdico del sentimiento de lo ilimitado e infinito, diluyendo el espíritu del renacimiento y pronto disolviéndolo en la corriente del estilo barroco. Precisamente entonces el genial cardenal Cusa (1401-1464) deriva de la idea del ser divino, sin límites, el principio matemático de lo infinitesimal, que es el método contrapuntista de las cantidades: Leibniz desarrolla ese principio en el cálculo diferencial, dando así a las matemáticas occidentales su orientación dinámica, que ofrece a Newton la base de su física, en contraposición a la tendencia estática de la física de Arquimedes, que Galileo todavía sostenía. Y, sin embargo, la Florencia de Lorenzo de Médicis y la Roma de León X aparecen, para el alma faústica, como personificación de lo antiguo, siendo esto lo que explica la singular atraccion que ejercen en todos los artistas nórdicos, que sólo allí parecen librarse de la obsesión de lo lejano, de lo infinito, de la gravitación misma: es decir, que

vienen a representar como la encarnación de lo gótico, mostrando así lo antagónico del alma apolínica y de la fáustica.

Pero es una ilusión concebir al renacimiento como resurrección de lo antiguo. Florencia, cierto es, cultivó el relieve y el fresco en contraposición a las vidrieras de mosaico y a los arabescos áureos, gozándose en la escultura libre: en sus cuadros dominan los grupos, los cuerpos, los elementos tectónicos de la arquitectura, y el fondo no tiene importancia: vale decir, la pintura parece sólo emanación de la plástica, lo que se explica porque Verrochio, Pollaiolo y Botticelli eran cinceladores. Pero esos frescos nada tienen del espíritu clásico de Polygnoto; el esfuerzo de Giotto y Masaccio, al crear la pintura de modernos frescos, sólo aparentemente sigue huellas antiguas porque el sentimiento de la profundidad, el ideal de la extensión, que la sirve de base, no es el apolínico de los cuerpos sin espacio e independiente en sí sino el espacio del cuadro gótico: si bien la calma meridional del sol de Toscana cubre el espacio dinámico con un velo estático. Porque cabalmente hay manifiesta imposibilidad de repetir las formas de una época cultural anterior en otra posterior, dado que cada cultura tiene su alma propia: lo único que cabe reproducir, cual si se calcara, es la exterioridad, pero nunca el concepto íntimo que originó dicha forma. Con todo, pronto el *sfumato* de Leonardo, al hacer confundir los bordes con el fondo de la escena, substituye la pintura de relieve por el ideal musical; la estatua ecuestre de Verrochio tampoco tiene parecido en ninguna otra ática. Porque ese arte humanista era sólo un disfraz, una comedia, en su esfuerzo negativo, y ninguna de las obras que ha producido habría sido congenial a un coetáneo de Pericles o de Cesar, pues esos soberbios patios de palacio son patios moriscos y los arcos circulares sobre columnas delgadas son netamente sirios. Cimabue imita con el pincel los mosaicos byzantinos, la cúpula de Brunellesco es una obra maestra del gótico posterior, mientras que la de San Pedro lo es ya del barroco: Miguel Ángel, cuando dijo proponerse sobreponer el Panteón sobre la basílica de Maxencio, elegía dos obras del tipo árabe más puro. La misma ornamentación es sólo antigua en la superficie: no se encuentra por ejemplo un solo capitel estrictamente clásico, y todos los moti-

vos de ornamentación de Majano, Ghiberti, Pisano; todo lo que se ve en los púlpitos, tumbas, nichos, portales; es más gótico que antiguo, basta que Donatello no conserva siquiera el aspecto superficial antiguo. Lo que hay es que el arte del renacimiento, bajo el cielo meridional itálico, toma un carácter indudable de felicidad por lo inmediato, de tranquilidad, de liberación del anhelo insaciable del espacio y de las pasiones, de lo gótico y barroco; pero eso no es clásico, pues el alma antigua no conocía el espacio; sólo es un sueño de la existencia, que deja momentáneamente dormitar al espíritu fáustico.

Es interesante notar que el concepto spengleriano sobre el renacimiento flotaba en el ambiente intelectual de la época; así, en el libro interesante relativo a Otto Braun — hijo genial de la conocida socialista Lily Braun, la romántica hija del general v. Kretsichman y nieta del rey Jerôme, de Westfalia; aquel cayó en la guerra en 1918, a los 21 años, y el libro *Aus nachgelassenen Schriften eines frühvollendeten* contiene su diario y su epistolario — se lee, con fecha mayo 14 de 1913, esta siguiente observación: « El renacimiento no ha revelado su misterio final ni en la poesía, la filosofía o la política, al convertir la grandeza sublime del *quattrocento* en gracia juguetona, algo fatigada y un tanto decadente: proclamó una resurrección helénica sin realizarla, porque le faltaba la honda emoción, lo grandioso, lo extraordinario, lo que al helenismo comunicó su religión, sobre todo el culto dionisíaco, y a la vez el sacudimiento de las guerras persas, es decir, el impulso religioso y nacional. El italiano del renacimiento se malgasta en infinitas luchas partidistas, que interesan solo a los individuos, y su política y su religión oscilaron así entre el paganismo y el éxtasis cristiano, con todas sus formas intermedias: era creyente, sin duda, pero le faltaba el entusiasmo, lo novedoso, lo arrastrador, lo que ningún Francisco — medioeval en el fondo — pudo transmitirle. Fué, pues, un trágico error cultural imaginar un sucedáneo en un humanismo artificial, porque la religión no puede ser sustituida en el alma de una cultura: por eso destrozó al cristianismo, sea con la histórica sacudida de Savonarola, sea con las diversas corrientes de la contrareforma, confirmando que la causa de la

esterilidad cultural del renacimiento esta en haberle faltado el apoyo de una renovacion religiosa y politica ».

La modalidad artística de la pintura es uno de los aspectos más interesantes del fenómeno social del arte en la cultura occidental. El renacimiento, al tomar definitivamente el colorido fáustico en el siglo XVI, abre el camino al brillo de la pintura, libertándola de la tutela de la escultura pseudo antigua del sud al mismo tiempo que se independizaba de la tiranía de la arquitectura del norte. Entonces la pintura súbitamente se torna polifona y se apodera del reino de lo infinito, pues sus colores se vuelven tonos y el manejo del pincel se inspira en el estilo de la fuga : la técnica de los colores al óleo se convierte en base de un arte que imagina el espacio donde las cosas desaparecen. La pintura es, en tal forma, arte nuevo: porque el fondo del cuadro, hasta entonces considerado como simple relleno, viene a tomar una importancia predominante que no alcanza en ninguna otra cultura, es decir, como signo de lo infinito se sobrepone al primer plano, que se halla al alcance de los sentidos ; el pincel substituye al lápiz y el concepto fáustico de profundidad se impone en el cuadro : el horizonte, en éste, es el símbolo visible del espacio eternamente ilimitado, en el cual las cosas aisladas toman el aspecto de apariciones casuales. Porque el horizonte falta en absoluto en las manifestaciones artísticas de las otras culturas : no se le encuentra ni en los relieves egipcios, ni en los mosaicos byzantinos, ni en las pinturas de los vasos antiguos ni en los frescos ; precisamente porque esa simple línea, en la cual se confunden en forma irreal la tierra y el cielo, es el resumen y más poderosa expresión de lo lejano: encarna el principio infinitesimal, bastando recordar la convergencia de las series infinitas, en matematicas. Pero es que las lejanías de perspectiva constituyen el elemento musical específico en el cuadro, y los paisajes de van de Capelle, van de Velde, Cuyp, Rembrandt, son por ello simples fondos, nada más que atmósferas; mientras que Signorelli y Mantegna — espíritus antimusicales — sólo pintaron relieves. El triunfo de la música sobre la plástica representa la capacidad de la extension sobre su substanciabilidad ; puede decirse que en cuadro alguno de Rembrandt hay un primer plano exclusivo, porque en el

norte, la cuna del contrapunto, hay desde un principio una comprensión perfecta del sentido del horizonte y de lo lejano iluminado claramente, mientras que en el sur prolonga su influencia el fondo áureo plano de los cuadros árabo-byzantinos, siendo así que ya las miniaturas y los libros de horas — como el famoso del duque de Berry — muestran en los primitivos rhinianos el sentimiento del espacio puro, que se sobrepone lentamente al cuadro de superficie.

Lo mismo se observa con la representación de las nubes: el antiguo jamás las utilizó y el renacimiento sólo las trató con superficialidad visible; pero el norte gótico, desde el primer instante, da toda su importancia maravillosamente mística a las nubes en sus formas diversas; los venecianos Giorgione y Veronese se impregnan de la fascinación del mundo de las nubes, en la multiplicidad de sus aspectos fantásticos, amenazadores, impulsadores, en mil maneras vivificando la bóveda celeste; los flamencos, a su vez, las tradujeron en todo su colorído trágico; el Greco, por su parte, lleva a España el arte grandioso del simbolismo de las nubes.

El fenómeno social del arte muestra así, en sus diversas modalidades, como la misma tendencia espiritual del alma fáustica vivifica todas las manifestaciones: porque eso revela que el simbolismo es el de la cultura misma y que el organismo de ésta expresa su destino, orientando en la misma dirección a todos los fenómenos sociales. No hay en estos obra alguna de capricho, de la casualidad o de la personalidad de los pseudo grandes hombres: hay sólo la tendencia del alma colectiva, el destino común, que se expresa siempre con una lógica admirable e imperturbable. Así, la orientación fáustica que se acaba de mostrar en la arquitectura, la pintura, la música, puede señalarse en casi idénticos términos en todas las otras manifestaciones sociales. Tómese, por ejemplo, el arte de la jardinería. Al comienzo de esa evolución, los jardines respondían al concepto de la perspectiva linear, que Brunellesco representa en sus cuadros y que caracteriza a los flamencos primitivos: los lagos artificiales eran más largos que anchos, las avenidas de encinas, las calles de diverso arbolado o plantas, las vistas que se abrían en los parques, las galerías de enredaderas: es decir, era el princi-

pio matemático de ensanchar la perspectiva, encerrándola en líneas paralelas para aumentar la profundidad. Es el símbolo básico que tiende al punto mítico que, en lo infinito, es el centro de unión de todas las líneas de perspectiva. La cultura antigua, por no responder a esa orientación, jamás pudo trazar un solo parque; y ninguno de los jardines de Atenas o Roma tuvo perspectiva, precisamente porque el parque es la ordenación consciente de la naturaleza en el sentido del efecto de la lejanía del espacio. El elemento capital de la jardinería occidental es el famoso «punto de vista» de los grandes parques, al cual convergen todas las avenidas y las calles recubiertas, y de donde la mirada se pierde en lo lejano sin límites: sólo la modalidad artística de la música ha logrado a veces producir sensación análoga, como en los tonos lejanísimos, de plateada claridad, de la música pastoral de Couperin. Aquél *point de vue* muestra, pues, cómo toda modalidad artística tiene un lenguaje de la forma que expresa simbólicamente sus manifestaciones, porque allí el principio dominante es el concepto matemático de la transformación de los guarismos numerales en series infinitas, en las cuales la fórmula del residuo da el significado de las series: lo cual, en la jardinería, equivale a la mirada en lo ilimitado, que descubre al alma fáustica el sentido de la naturaleza. Por otra parte, es sugerente que ni los helenos ni el renacimiento supieran apreciar el encanto del paisaje montañoso visto desde sus picos más elevados, en su aspecto sin límites: sólo el alma fáustica ha comprendido su seducción y se ha complacido en buscarla, porque inconscientemente quiere hallarse a solas con el espacio infinito; pues bien, en la jardinería, los parques de Londres son los que más se han acercado a aumentar lo infinito del paisaje. Tan no lo comprendió el mismo renacimiento, que el parque de la época de los Médicis se distingue por su limitación a la mirada, sus proximidades alegres y redondeadas, lo conmensurable de sus líneas; pero, a su vez, los grupos de árboles, los juegos de agua, las series de estatuas, los laberintos, obedecen inconscientemente al rasgo oculto de lo lejano, y se repite en la evolución de la jardinería lo mismo que el destino de la pintura muestra. El parque del renacimiento no tiene época, porque nada en el lenguaje de sus formas recuerda lo

pasajero: sólo la perspectiva hace adivinar lo transitorio, lo que huye a toda rienda, el objetivo final; se diría que sólo se le ha trazado para el verano y para la hora meridiana. En cambio, el parque del estilo barroco es el de la estación avanzada del año, la que anuncia el fin próximo y cubre sus avenidas con las hojas amarillentas que los árboles arrojan de sí: porque el solo concepto de lo lejano tiene en sí algo de otoñal, de un sentimiento histórico eminente, una tendencia del espíritu a lo lejano y futuro, lo que da carácter a los grandes parques, como lo han expresado Baudelaire, Verlaine y Droem.

El símbolo del destino de una orientación determinada, del tiempo, de lo irreparable, está en la moderna poesía de las avenidas sombreadas, las interminables calles rectas de las urbes mundiales, las series de pilares de las iglesias, los picos de una lejana cadena de montañas: todo ello es el sentimiento de la profundidad, que constituye el espacio. El horizonte equivale al porvenir, pues jamás se le alcanza: es la identidad del tiempo con la tercera dimensión del espacio comprendido. Las grandes ciudades occidentales, en la reforma de su vialidad, imitan el trazado de calles del parque de Versalles, con sus avenidas rectilíneas sin fin y que se pierden a lo largo en la distancia, sacrificando para ello sin misericordia los barrios más llenos de recuerdos históricos; mientras que las grande urbes antiguas cuidadosamente evitaron tales avenidas y se complacieron en la red laberíntica de callejas entrecruzadas en todas direcciones, pero en las cuales el hombre apolínico se sentía cuerpo en medio de otros cuerpos, a lo sumo iguales pero no superiores.

En la pintura, el horizonte reune el espacio hondo, el significado metafísico del cuadro; es decir, el contenido de éste se torna medio, portavoz de la expresión. Los cartones de Mantegna y Signorelli son cuadros dibujados y sin colores, porque en toda composición de plástica el color es accidental: pero ya Ticiano, el sumo colorista, mereció de Miguel Ángel el reproche de ser deficiente dibujante. Porque en ese instante de la evolución de la modalidad artística de la pintura, el tema del cuadro, lo que está representado por contornos, lo próximo, lo material, pierde su realidad; nace entonces la insoluta querella de la forma y del fondo, que ha llenado las páginas de la estética acadé-

mica, siendo así que reposa en un equívoco de su planteamiento, porque debe distinguirse: primero, si la pintura es plástica o musical, estática de cosas o dinámica del espacio, técnica del fresco o del óleo; y sólo después precisar el antagonismo apolíneo y fáustico. Los contornos limitan lo corpóreo, lo material; la luz y la sombra interpretan el espacio: aquéllos son de naturaleza sensual, hablan; éstas son trascendentes, como el espacio, sólo las comprende la fantasía, representan una idea. Ahora bien: un arte, que tiene conciencia de su simbolismo, lógicamente considera el aspecto de lo material y que hable a los sentidos como disminución y obscurecimiento de su más hondo anhelo: en lo occidental, el contenido significa siempre el valor corporal u óptico del objeto representado, es decir, la forma euclideana de la pintura, tal como la encaraba el antiguo y como quiso hacerlo el renacimiento dentro del marco del lenguaje gótico de las formas. Para el antiguo, no cabía distinguir entre forma y fondo, continente y contenido, por que ambos eran idénticos y los sintetizaba el cuerpo humano: por eso el arte antiguo, más asequible a todos, es el arte popular *par excellence* y atrae al alma fáustica cabalmente por su contraste con su concepto propio del mundo; en lo antigno nada hay que indagar, pues todo está a la vista. Por eso Rafael es popular y Rembrandt no puede serlo: desde Ticiano la pintura se ha tornado más y más esotérica, como la poesía y la música, fascinando más por su sentido oculto que por su aspecto formal. Así también sucedió con lo gótico: Dante y Wolfram son ejemplos sugerentes; todavía hoy, la inmensa mayoría de los fieles que oyen en la iglesia un motete de Bach o Palestrina no comprende su significado íntimo, como, en nuestros teatros, la mayoría del público se aburre con la música de Mozart o Beethoven, siendo muy pocos los que penetran en su alma recóndita: la generalidad prefiere la música emotiva, desde que el racionalismo del siglo XVIII la bautizó con el nombre de «arte para todos»: porque el arte fáustico requiere una finura mental superior y habla sólo a lo más íntimo de nuestra alma. De ahí que la pintura contemporánea, en los cénaculos de verdaderos artistas, no se dirija al grueso público sino a los grupos reducidos de entendidos, únicos que pueden apreciarla y penetrar en su elemento metafí

sico; en cambio, para el helenismo no había profanos e iniciados, porque su plástica — aún la de Fidias — se dirige al ojo corporal y no espiritual: arte sin espacio es arte antifilosófica. Debe además tenerse presente, cuando se analiza la popularidad del arte clásico, que es menester apreciar la educación artística del pueblo, el cual entonces todo lo concebía con criterio de arte y, por ende, toda obra de ese género forzosamente debía ser popular pero nunca banal: mientras qué, en la época actual, las masas populares sólo conciben groseramente lo material en la vida, de modo que sólo puede ser popular una manifestación artística si es vulgar. Lo contrario, cabalmente, ha pasado en Grecia; hoy mismo hay otras culturas que, de este punto de vista, tienen más semejanza con la helénica: así, en la nipona el pueblo tiene hondo sentimiento artístico y de ahí que, en el Japón, las obras de arte sean populares.

Cada modalidad artística tiene su composición propia. En la pintura antigua los objetos aislados eran colocados inorgánicamente: sobre, al lado, debajo unos de otros, sin perspectiva ni distancia, es decir, sin relación en realidad con la estructura del espacio pero sin por esto negarlo; así lo han hecho las culturas primitivas en sus petroglifos y así lo repiten a diario los niños en la primera edad, vale decir, antes de que la conciencia de la profundidad, como expresión de su sentido íntimo más alto, relacione las impresiones externas con un principio ordenatorio. Éste, el símbolo básico, es distinto en todas las culturas: la perspectiva occidental no se encuentra en el arte análogo de otros ciclos culturales, pues el egipcio colocaba las diversas escenas en filas sobrepuestas, con lo cual eliminaba la tercera dimensión; y el antiguo se concretaba al cuerpo aislado y representaba las figuras y los grupos con deliberada prescindencia de relaciones de espacio y tiempo, como se ve en los frescos de Polygnoto en Delfos, pues un fondo cualquiera hubiera equivalido a la negación de *su* realidad, lo que explica los frisos de los templos de Egina y del Partenon, con su serie de figuras. Pero el renacimiento, en su reacción clásica, jamás prescindió del espacio gótico. En lo occidental, antes de la pintura al óleo, los precursores rhinianos y flamencos concebían la perspectiva con criterio egipcio, es decir, superponiendo las escenas: sólo

las superiores tenían tamaño menor, hasta que la perspectiva se desenvuelve en un mismo plano horizontal. La pintura barroca busca representar espacio infinito por medio de colores: las cosas sólo son en ella reales en cuanto llevan colores y estan expuestas a los efectos de la luz atmosférica, que da así expresión a la extensión pura e inmaterial: es decir, el tema del cuadro es solo el medio para hacer resaltar el contenido, o sea la idea del mundo simbolizada en el espacio. Porque desde fines del renacimiento desaparece la plastica, el fresco y el relieve, reemplazando las escenas del primer plano, que hacen olvidar el espacio, por el llamado pasaje heroico y la escena de interior, que personifican problemas específicos de espacio: es decir, la representación de escenas es substituída por luz y sombra, el *chiaroscuro*.

El final del renacimiento da lugar a una evolucion paralela de las diversas modalidades artísticas que inspira el alma fáustica. De Orlando Lasso y Palestrina hasta Wagner la música presenta una secuela de grandes maestros: de Ticiano hasta Manet, Marées y Leibl, la pintura tiene una serie de grandes artistas: mientras que la plástica se inmoviliza y pierde toda importancia. La pintura al óleo y la música polifónica tienen análogo desarrollo orgánico, cuyo objetivo es perceptible desde lo gótico y se alcanza en lo barroco: ambas partes son eminentemente fáusticas, verdaderos fenomenos simbolicos; tienen una alma, una fisonomía y también una historia. En cambio, la estatuaria se concreta a una que otra manifestación casual y aislada, siempre como acompañante de la pintura, arquitectura o jardinería: ni Canovas ni Rodin hacen excepcion. No hay ya un estilo escultural, como hay uno musical o pictorico: ya Leonardo desecha la estatuaria y Miguel Ángel es el último gran escultor, porque no hay después ninguno que llegue a la altura de Rembrandt o de Bach, ni obra alguna plastica alcanza la altura de la *Ronda nocturna* o la *Pasión de San Mateo*. La estatuaria ya no es símbolo de la cultura occidental: los pocos escultores que de tiempo en tiempo surgen son esporadicos, como discípulos tardíos del renacimiento, cual Thorwaldsen; o como pintores desviados, como Houdon; o como arquitectos, como Bernini o Schenter; o decoradores, como Pigalle: porque

esa modalidad artística no responde al alma fáustica. Así sucedió en la cultura antigua con la música, que debió ceder su lugar a la plástica y el fresco, pues no condecía con el alma apolínica.

XX

LA TÉCNICA DE LOS COLORES COMO SIMBOLISMO

Toda modalidad artística, en el dominio de su técnica y en su enseñanza, presenta rasgos propios del respectivo estado de cultura, no tan sólo en el simbolismo de la obra de arte misma sino en la elección y uso de los medios de expresión. La pintura occidental presenta en esto una evolución tan elocuente como clara, que muestra cómo los medios materiales sólo sirven para personificar la idea, con arreglo al destino del respectivo ciclo cultural. Por eso la nueva sociología analiza el aspecto técnico como el simbólico, en su calidad de lenguaje de forma, para la expresión del alma de su cultura.

En lo antiguo, la paleta del pintor se concretaba a 4 colores: amarillo, rojo, negro y blanco. Los hermosos frescos pompeyanos no tienen otra tonalidad. No significaba eso que los griegos o romanos fueran ciegos para otros colores o sufrieran de un curioso daltonismo, sino que, respondiendo al alma euclideana de su cultura y a su símbolo básico, con esa limitación la expresaban mejor, evitando cuidadosamente el azul y aun el verde azulado, y admitiendo sólo en su escala de matices el gris amarillento o el rojo celeste: sencillamente porque azul y verde son los colores del cielo, del mar, de la vasta llanura, de la sombra meridiana en el sud, de la tarde y de las montañas lejanas; es decir, son colores especialmente atmosféricos y no de objetos inmediatos, y son colores fríos que parecen eliminar lo corpóreo y provocan la sensación de lo amplio, lejano y sin límites. En cambio, desde los venecianos hasta hoy el azul y el verde, ambos fríos e infinitesimales, constituyen el elemento de representación del espacio: en toda la evolución de la pintura al óleo de perspectiva es la tonalidad básica de importancia dominante, que encara el significado de conjunto del colorido, mientras

que los cálidos tonos amarillos y rojizos son solo sus acompañantes. No es ese verde el verde cercano de Rafael o de Durero, en sus vestimentas, sino un verde indefinido cual si fuera verde azulado, que se diluye en mil matices blanquecinos, grises, acentuados, y parece encarnar esa alma específicamente musical que llena la atmósfera de las tapicerías flamencas o que se observa en ciertos excelentes gobelinos, no contaminados con cartones inferiores. Es ese el color fundamental para la perspectiva de aire, en contraposición a la linear; o para la barroca, como antítesis de la del renacimiento; en Italia, la sensación de profundidad es dada por el desde Leonardo, Guercino, hasta Albani; en los Países Bajos, desde Ruysdaël hasta Hobbema; en Francia, desde Poussin, Lorrain y Watteau, hasta Corot. El azul, por su parte, si bien es también un color de perspectiva, está siempre en relación con lo obscuro, sin luz, lo irreal; no se impone, sino que prefiere la distancia: «una nada encantadora» lo llamó Goethe. Pero ambos, verde y azul, son colores trascendentales e inmateriales: faltan por completo en los cuadros al fresco, del estilo ático; y dominan igualmente por completo, en la pintura al óleo. En cambio, el amarillo y el rojo, los colores antiguos, son los de la materia, de lo cercano, de los instintos animales: rojo es el color de lo sensual, por lo cual fascina al toro y representa el símbolo fálico; como el azul puro subraya el manto de la Virgen. Todas las escuelas de pintura, inconscientemente, han respetado ese simbolismo; por eso el color violeta — es decir, rojo cubierto por azul — es el de las mujeres que ya no tienen familia y el de los sacerdotes célibes. Más aún: amarillo y rojo son los colores populares, los de las muchedumbres, niños y salvajes; en la edad de oro de las sociedades española y veneciana, el noble distinguido se viste siempre de negro o azul, jamás de amarillo o rojo. Estos últimos son colores de primer plano, aun en el sentido figurado de una reunión ruidosa, de los mercados, de las kermesses, de las fiestas populares, de la vida ingenuamente exterior, del hado antiguo y de la ciega casualidad, de la existencia de puntos lineares: en cambio, azul y verde son los colores de la soledad, del cuidado, de la relación del momento presente con el pasado y el porvenir, del destino y de la resignación al mismo, que es inmanente al

universo. Es decir: amarillo y rojo son colores apolínicos; azul y verde, fausticos. Todas las culturas de trascendencia honda, cuyo simbolismo sea el de sobreponerse a la apariencia inmediata, que consideran la vida como lucha y no como usufructo de lo heredado, han tenido visible inclinación metafísica a lo azul y negro, como el espacio. En China el color del luto es azul, como lo fué el de Werther; en cambio, el teatro antiguo prescindió siempre de ese color, porque repugnaba al espíritu de lo trágico. Hay, pues, una profunda relación entre la idea de espacio y el significado de los colores: Goethe le ha dedicado uno de sus libros más hondos.

El empleo más sugerente del verde obscuro, como color del estilo, se encuentra en Grünewald, cuyos *Nocturnos* tienen un espacio majestuoso tan difícil de describir, que sólo Rembrandt habia logrado interpretar. El verde azulado, que recubre tantos interiores de grandes catedrales, es el color católico específico, con su grandeza silenciosa; igualmente equidistante del ruidoso fondo áureo de las esculturas byzantinas de la primera época cristiana, como de los colores paganos, alegres y gritones, de los templos y estatuas griegas: ese color llena las naves de las iglesias en contraposición al amarillo y el rojo.

Se ve, de todo esto, por qué el alma apolínica se concretó a los recordados cuatro colores: desde que el espacio infinito era nada para ella, el verde y el azul, con su poder de eliminación de lo corpóreo y de personificación de lo lejano, habrían imposibilitado el reinado exclusivo del primer plano, de los cuerpos aislados, lo que era una negacion del arte antiguo. Los otros colores, para la cultura clásica, vacíos y falsos, eliminan los contornos de sus objetos y hacen resaltar el espacio que los rodea: por eso dominan en el arte occidental. En cambio, en el arábico, su alma mágica se encarna en el fondo de oro de sus mosaicos y cuadros de tablas: el efecto de cuentos de hadas y su intención simbólica resaltan en los mosaicos de Ravena y en los cuadros lombardo-byzantinos, como los de los maestros primitivos rhinianos e italianos del norte, además de las ilustraciones de los libros de horas y de los códices purpúreos. Aquí, puede decirse, el alma de las tres culturas llega a la misma encrucijada: la apolínica reconocía como verdadero lo inmediato, presente en

lugar y tiempo, eliminando el fondo en sus cuadros; la fáustica tendía a lo infinito por sobre todas las vallas, trasladando el punto céntrico del pensamiento pictorico, mediante la perspectiva, a la distancia lejana; la mágica sentía todo lo extenso y corpóreo como realización de fuerzas misteriosas, rodeando por ello la escena con un fondo de oro, es decir, por un medio que lleva más allá de todos los colores naturales: pues oro no es color, desde que modifica el amarillo por la complicada sensación sensual del reflejo difuso metálico, mientras que los colores — sea la substancia colorante del muro alisado, en el fresco, o el pigmento que transporta el pincel a la tela — son naturales, y el reflejo metálico no existe en la naturaleza. El alma egipcia, con la piedra pulida y brillante, tendió simbolicamente a lo mismo, al producir el efecto de eliminar lo corporeo de las formas; el alma helénica, por el contrario, prefirió el marmol pentélico translúcido para retener la mirada en la materia del cuerpo representado.

El simbolismo de esas culturas en el significado de ese motivo de ornamentación árabe, se pone de manifiesto. Las ciencias mágicas se personifican en la alquimia, rasgo característico del alma árabe; como lo es de la griega su estática apolínica, y de la occidental su dinámica fáustica. El fondo áureo es el símbolo de un secreto impenetrable, y como la cultura árabe es la de las religiones reveladas — judaismo, cristianismo, islamismo — aquel elemento, en medio de un conjunto de colores, representa un mundo extraño, produciendo el efecto de algo completamente abstracto e inorgánico. Porque todo cuerpo real es colorido, y aun lo es la atmósfera real: de ahí que el oro reluciente quite a la escena, a la vida y a los cuerpos, su realidad ontológica. Todo lo que, en los círculos de Plotino y de los gnósticos, se enseñaba sobre la esencia de las cosas, su independencia del espacio, sus causas casuales — que, para la cultura occidental, son consideraciones paradojales o incomprensibles — viene a estar encarnado en el simbolismo de este fondo aúreo, hierático y misterioso. Porque las escuelas de Bagdad y Basra discutían sobre la esencia de los cuerpos: Suhrawardi distinguía la extensión, como la esencia primaria del cuerpo, de su anchura, altura y profundidad, que eran sus accidentes;

Nazzam niega a los átomos substancia corporal y la posibilidad de ocupar espacio: esos, y otros análogos, eran problemas metafísicos, que descubrían el sentimiento árabe del mundo, de Philo y Pablo hasta los últimos grandes filósofos islámicos: se reflejan en las discusiones de los concilios católicos respecto de la esencia de Dios y la persona de Cristo. Se ve, entonces, que el fondo aúreo de la ornamentación árabe tiene una indiscutible importancia dogmática: expresa la esencia y actividad de la divinidad, representa la forma árabe de la conciencia cristiana, y ha venido a ser el símbolo del cisma griego ortodoxo que representa a Dios y a los santos en forma hierática en sus *ikonos*, con su sempiterno nimbo aúreo: profundo simbolismo que impresiona hondamente al visitar el monasterio moscovita de la Troitza Lavra, como lo expuse en mi libro de 1888 : *Un invierno en Rusia*. Todavía mil años después era ese nimbo de oro el fondo para las representaciones de las leyendas cristianas como el único posible y respetable, en lo metafísico y aun ético. Por eso, cuando los verdaderos fondos de lo gótico primitivo aparecen, con su cielo azul verdoso, su amplio horizonte y su perspectiva de profundidad, fueron considerados por el vulgo como pintura profana mundana y la iglesia les opuso una sorda resistencia dogmática: su triunfo fué la proclamación del espíritu faústico, expresión de la forma católico germana del concilio laterano, que venía a ser una nueva religión con el viejo manto, y en la cual el arte franciscano, lleno de perspectiva y colorido, transforma el significado de la pintura con la tendencia conquistadora del espacio. Porque el cristianismo occidental, respecto del oriental, es como el símbolo de la perspectiva respecto del nimbo áureo, produciéndose el cisma definitivo de la iglesia romana y la ortodoxa a la vez en lo religioso y en lo artístico, evolucionando paralelamente ambos fenómenos sociales.

La sociología viene así a mostrar cómo junto con el fondo del paisaje en la pintura se proclama lo infinito dinámico de Dios, desapareciendo conjuntamente de los concilios eclesiásticos el oro verdoso de las imágenes religiosas y los problemas mágico-ontológicos sobre la divinidad, que habían conmovido constantemente a todos los concilios orientales hasta el de Nicea.

Llena está la técnica de la pintura de fenómenos semejantes: así, los venecianos descubrieron la escritura de las pinceladas visibles, que introdujo un nuevo motivo de creación de espacio en la pintura al óleo, pues los maestros florentinos habían continuado con la manera gótica de suavizar la transición de los colores en superficie tranquila pero íntimamente separada: es decir, sus cuadros eran expresión de lo existente. Mientras que en la labor jamás terminada del pincel, con sus rasgos visibles, la impresión resultaba histórica: es decir, ya no era un cuadro simple expresión de lo que es, de lo logrado, sino de algo que está siendo. El renacimiento, influído por el prejuicio antiguo, se atuvo a lo que es: por eso las vestimentas de los cuadros del Perugino no revelan cómo han sido pintadas, sino que están ahí listas, presentes. Sólo Ticiano, en las obras de su última época, deja entrever las pinceladas como acentos de su temperamento: se entrecruzan, cubren, mezclan, se sobreponen, introduciendo un movimiento infinito en el colorido. Y es curioso observar la coincidencia de que el análisis geométrico coetáneo muestre los problemas matemáticos en su estado dinámico y no en su sola solución. Porque cada cuadro es en sí un poema que revela el desarrollo espiritual del alma faústica; cada paisaje del estilo barroco es un proceso en formación, es histórico, con el eterno anhelo de ser, el tiempo empleado, el destino mundial dinámico, todo lo cual resalta en la melodía de las pinceladas infatigables e ilimitadas. Es la síntesis de los estilos de colorido y de dibujo: la afirmación o negación del momento genético de la eternidad y de la actualidad. Una obra de arte antiguo es un resultado; una del occidental, es un hecho: la una simboliza el presente punteado; la otra, el desarrollo orgánico. La fisonomía de las pinceladas es una ornamentación completamente nueva, infinitamente pura y personal, sin parecido en otras culturas: es específicamente musical, y por eso se puede contraponer el *allegro feroce* de Franz Hals al *andante con moto* de Van Dyck, y desde entonces el concepto musical del *tempo* se incorpora a la pintura, mostrando que esta modalidad artística corresponde a un estado de alma que nada olvida ni quiere olvidar lo que una vez ha sido. La red aérea de las pinceladas parece diluir la superficie material de las cosas, pues los con-

tornos desaparecen en el claro obscuro y el observador debe retirarse un poco para que los valores coloridos del espacio le produzcan el efecto de cuerpos: Kant, en su teoría del espacio, llama a esto la forma apriorística de apercepción, por la cual las cosas llegan a aparecer.

También entonces la técnica pictórica introduce un factor nuevo: el color morado o pardo, la sepia, que comienza a apagar la realidad de todos los colores. Ni los florentinos, ni los viejos flamencos y primitivos rhinianos, lo conocieron : Pacher, Durero, Holbein, no lo sospecharon. Es creación del siglo XVI. Este morado no puede negar su procedencia del verde infinitesimal de los fondos de Leonardo, Schongauer, Grünewald, pero tiene un poder singular sobre las cosas: lleva a término la lucha del espacio contra lo copóreo; sobrepasa al medio primitivo de la perspectiva linear, con los motivos arquitectónicos del renacimiento; se une íntimamente con la técnica impresionista de las pinceladas visibles: ambas transforman la existencia del mundo sensual, el del momento y del primer plano, en la apariencia atmósferica, haciendo desaparecer la línea en los cuadros. El nimbo áureo había hecho soñar con un más allá, que reinaba sobre las leyes del mundo corporal y las violaba: el morado de estos cuadros lleva la mirada a un infinito puro y lleno de formas, de manera que en la evolución del estilo occidental su descubrimiento es una culminación. Porque este color, en contraposición del verde, tiene en sí algo de heterodoxo respecto de lo ortodoxo: el panteísmo abstracto del siglo XVIII está como contenido en él, como se relaciona con la atmósfera de Lear y Macbeth. El impulso coetáneo de la música instrumental hacia disonancias cada vez más ricas, con la introducción de sextetos, septetos, undécimos, corresponde a esa tendencia de la pintura al óleo, que de los colores puros, a través de una serie de matices morados y de contrastes de pinceladas encontradas, forma una escala cromática pictórica. Es decir: ambas modalidades artísticas, por medio de sus mundos de tonos y colores, tonalidades coloridas y colores tonales, esparcen una atmósfera del espacio pleno, que no sólo envuelve al hombre como cuerpo sino a la misma alma incorpórea. Se llega así a un efecto intenso de intimidad, que no encierra secretos en las obras más hondas

de Rembrandt y Beethoven: concepto fáustico que el alma apolínica jamás habría comprendido. Los antiguos colores del primer plano, amarillo y rojo, comienzan a emplearse principalmente en reforzar los contrastes de la lejanía y profundidad, que hacen resaltar, cual lo demuestran Rembrandt y Vermeer. El morado atmosférico es el color menos real que puede darse: es el único fundamental que falta en el arco iris; porque hay luz de perfecta pureza, de color blanco, amarillo, verde, rojo y azul, pero una morada es un contrasentido completo. Todos los matices verdemorados, plateados, húmedo morados, hondamente áureos, que realzan los cuadros de Giorgione, predominan atrevidos en los de los grandes flamencos y sólo se pierden al final del siglo XVIII, desnudan a la naturaleza de su realidad, como si tradujeran la tendencia religiosa del movimiento racionalista. Constable, el creador de la pintura del ciclo de la civilización occidental, emplea el mismo morado de los holandeses: no en el sentido que éstos le dieron de destino, Dios, significado de la vida, sino simplemente en el de romanticismo, motividad, ansia por lo desaparecido, recuerdo del pasado grandioso de la muriente pintura al oleo. En los últimos maestros alemanes, Marées, Spitzweg, Leibl — el retrato de la señora Gedon, todo en morado, es el último retrato artístico en el estilo del pasado — cuyo arte atardecido venía a ser un pedazo de romanticismo, el morado aparece como la herencia preciosa del pasado; y prefieren aquéllos contrariar la tendencia de su generación, la del principio de la luz libre sin alma, porque no pueden desprenderse de ese momento del gran estilo de otrora. Esa lucha entre el morado rembrandtesco de la vieja escuela y el principio de la luz libre, de la nueva, encarna el contraste sin esperanza del alma y la inteligencia, de la cultura y la civilización, del arte de simbolismo necesario y el de virtuosidad de urbe mundial: la importancia del color morado representa el destino de toda una modalidad artística.

Este color ha sido el favorito de los mas grandes maestros, sobre todo de Rembrandt: es ese misterioso morado de sus obras principales que parece sacado del hondo reflejo de muchos altos ventanales de iglesias góticas, o del crepúsculo de las catedrales de cúpulas elevadísimas. Así también, el color áureo hastiado

de los grandes venecianos. Ticiano, Veronese, Palma, Giorgione, no es más que el de las pinturas sobre vidrio del arte nórdico, sin que ellos lo sospecharan siquiera. En el morado áureo y luminoso parecen darse la mano, dentro de la pintura veneciana, lo gótico y lo barroco, el arte de aquellos ventanales pintados y la honda música de Beethoven, en el preciso momento en que allí mismo Willaert y Gabrielli creaban la escuela literaria veneciana de los madrigales y rondos. El morado se había así convertido en el color típico de un alma histórica. Nietzsche ha aludido alguna vez a la música morada de Bizet, pero sería ello más aplicable a la de Beethoven para cuerdas, porque los instrumentos de cuerda representan, en la masa orquestral, los colores de lo lejano: así, el verde azulado de Watteau se encuentra en Mozart y Haydn, como el morado holandés en Beethoven.

Cierto es que los instrumentos de viento, de madera, también evocan lo lejano; pero los de metal obran casi material o corporalmente y encarnan el amarillo y rojo, los colores de lo proximo, los matices populares: mientras que la tonalidad de un violín es incorpórea. Por lo demás, el color morado es visible en la orquestración de Bruckner, que parece llenar el espacio con sonidos de un morado áureo.

Todos los demás colores han descendido al rango de comparsas: así, el amarillo claro y el vermellón de Vermeer, que parecían producir en el espacio un efecto metafísico extrahumano; las luces de verde amarillento y rojo sangre, que en Rembrandt parecen encarnar el simbolismo del espacio. En Rubens, artista más que pensador, el color morado es sólo elemento de sombras, porque el católico verde-azulado es su color favorito, como lo fué más tarde de Watteau. Esto muestra como el mismo medio técnico, que en manos de unos es símbolo y llega a la enorme trascendencia de los cuadros de Rembrandt, que parecen producir el efecto de música de cámara, en manos de otros se convierte en simple accesorio. Quiere esto decir que — como antes se expuso respecto del equívoco entre forma y fondo, en el arte — la forma técnica artística, como contraposición a su contenido, nada tiene que ver con la forma verdadera de las obras maestras.

Es, pues, simbólica la importancia histórica del color morado o pardo: envuelve a la atmosfera de un cuadro con una especie de anhelo infinito, y apaga el significado de lo ya realizado, de lo que es. Cosa análoga sucede con los otros colores que personifican lo lejano. Y esto ha llevado a un singularísimo recurso artístico en el simbolismo occidental. Así, los helenos prefirieron como material de sus estatuas el bronce dorado, para producir, por lo brillante del aspecto y bajo un cielo hondamente azul, la idea de la personalidad, de lo corporal; el renacimiento excavó esas estatuas, recubiertas de una patina multisecular, negra y verde: admiró esa impresión y, desde entonces, el arte occidental se ha enriquecido con una pátina negra y verde, hasta el punto de que se la produce artificialmente, pues sin ella ni las cúpulas ni las figuras tendrían interés artístico. El resultado ha sido inesperado, al enriquecer tan singularmente la técnica artística: pero es que la pátina es un símbolo del tiempo y viene a desempeñar papel simbólico análogo al de los relojes en la cultura occidental. El alma fáustica ha tenido el ansia de las ruinas y de los restos del pasado, coleccionando antigüedades, manuscritos, monedas, haciendo peregrinaciones al Coliseo, al *forum* romano, a Pompeya: practicando excavaciones y ahondando investigaciones arqueológicas y filológicas. Nada de esto habría comprendido el alma apolínica. En cambio, la fáustica todo lo venera: las ruinas del castillo de Heidelberg, burgos, monasterios, portales, ruinas, todo lo conservan las ciudades europeas, resistiéndose a reconstruirlo. El paisaje heroico de Lorrain no se concibe sin que figure alguna ruina: y el parque inglés, que suplantó al francés en el siglo XVIII, exige también ruinas artificiales, porque las ruinas — al decir de Hume — representan el triunfo del tiempo sobre la fuerza. Es éste un rasgo singular que ninguna otra cultura presenta: la griega no lo habría comprendido, ni siquiera la egipcia, que reclamaba las reconstrucciones de otra época. Es que tal simbolismo de lo pasado es lo que explica el sentido artístico de la pátina, porque liberta a la plástica de su esencia de ser obra de arte, sin tiempo y sólo de valor presente, dándole así una cierta lejanía, un colorido de movilidad histórica, algo del contenido de la pintura al óleo y de la música instrumental: es un ejemplo

sugerente de lo que puede la energía y fantasía del alma, cuando busca someter a su ideal la modalidad artística que aparentemente más la contradice. El estilo barroco, cabalmente por eso, muestra una visible predilección por la plástica de bronce, recubierta de pátina, que parece transponer a la escultura lo musical, en ese lenguaje mudo de la lejanía. El bronce verde, el mármol ennegrecido, los miembros destrozados de una figura, la sensación que produce un torso, eliminan el sentimiento de lo presente para la visión occidental: se les denomina genéricamente pictóricos, porque responden a la honda importancia del morado o pardo, pero en realidad porque condicen con el espíritu de la música instrumental. Si el Doryphoros, de Polícletes, estuviera en su forma ordinaria de bronce brillante, con ojos de esmalte y cabellera dorada, no produciría la misma impresión que el torso ennegrecido de Heracles, del Vaticano: como las cúpulas y torres de las viejas ciudades perderían su encanto metafísico si se las recubriera de cobre reluciente.

Por eso, igualmente, la tragedia occidental histórica prefiere a las situaciones reales o posibles los temas alejados, como patinados, porque un suceso de contenido momentáneo, sin lejanía de espacio y tiempo, es un hecho trágico antiguo, un mito sin tiempo, pero no expresa lo que el alma fáustica siente. Por ello hay tragedias del pasado y del porvenir: éstas, en las cuales el hombre del futuro es el portavoz de la idea, son, por ejemplo, *Fausto*, *Peer Gynt*, el *Crepúsculo de los dioses;* pero tragedias del presente no caben para el alma occidental, pues la dramática social del siglo XIX no cuenta por su valor artístico sino por su tendencia de propaganda: tan es así que Shakespeare, cuando trata un tema coetáneo, lo desarrolla siempre en país extranjero que no conoce, como Italia, y los poetas alemanes con preferencia en Francia o Inglaterra, porque en todos esos casos se busca evitar la proximidad del lugar y tiempo, que el drama ático, por el contrario, hasta en los mitos subrayaba.

XXI

EL SIMBOLISMO DEL DESNUDO Y DEL RETRATO

Nada es más gráfico, para darse cuenta de la contraposición de la cultura antigua clasica y la moderna occidental, del alma apolínica y de la fáustica, que el concepto artístico de ambas relativo al desnudo y al retrato: el ideal antiguo fué la apoteosis del cuerpo; el del moderno, la del espíritu. No es ésta la trillada — pero equívoca — antítesis del renacimiento, entre lo pagano y lo cristiano, porque el fenómeno religioso es sólo un aspecto del cultural y se desenvuelve con el organismo metafísico de cada cultura, obedeciendo al alma de la misma, que realiza su destino. Porque una cultura es, en el cuadro universal histórico, sólo un fenómeno espiritual, que representa la realización de los ideales de su alma respectiva, es decir, convierte en formas diversas — lo que se denomina genéricamente «los fenómenos sociales» — las aspiraciones posibles de la idea íntima de dicha alma, cumpliendo así su destino: ante la conciencia corriente equivale ello a la polaridad de alma y mundo, el conjunto de posibilidades y su realización, pues sólo los espíritus superiores se forman para sí un mundo como propiedad suya, respecto de su alma individual. El macrocosmo, por lo tanto, no es más que la expresión de la realidad cultural, reflejada en lo que es y ya tiene extensión. Pero la existencia social es sólo un tejido de símbolos y el sentido de éstos, su esencia y el significado de su existencia, lo que toma forma visible, es cabalmente la manifestación del ensueño artístico, diferente en cada cultura porque ésta tiene un concepto propio de la vida y vive una vida distinta de la de las demás culturas: así, la una concibe como realidad el principio de lo corporal; la otra, el del espacio apriorístico puro e ilimitado; la otra, la del sendero; la otra, la de la extensión mágica; la otra, el ideal hindú del verdadero sentido de la vida, como símbolo; la filosofía contemplativa, como lo más elevado.

Cada uno de esos conceptos del mundo equivale a un diverso ideal de vida; así, del ideal antiguo se deduce una completa

adoración de lo que la vista puede apreciar; del ideal occidental, precisamente lo contrario: en el primer caso, hay dedicación; en el segundo, lucha. Por eso el alma apolínica, euclideana, de línea punteada, concebía al cuerpo humano visible y empírico, como la expresión más perfecta del arte; la fáustica, siempre atraída por lo lejano, no la encontraba en la persona sino en la personalidad, en el carácter: para el heleno, alma era la forma de su existencia corporal; para el occidental, cuerpo era la forma física que encarnaba el alma: Aristóteles define el concepto antiguo; Kant, el moderno.

La diversidad en los ideales se encarna en diversidad en las modalidades del fenómeno artístico: el ideal apolínico brilla en la plástica; el fáustico, en la música; el hindú, subordina lo corporal a lo mental puro, a lo espiritual, al mundo de las ideas, en comparación con el cual la materialidad de la existencia es secundaria. Para el alma hindú la liberación se obtiene por el conocimiento, y éste por la concentración mental, independiente de todo lo que cae bajo los sentidos, hasta llevar a la anulación de la personalidad física, que alcanzan los santones de Benares. Para el antiguo, la plástica era la representación del culto de la belleza física del cuerpo, como la danza era el desarrollo del mismo y la lucha de circo otra forma de ello; pero no obedece ello, como Nietzsche ha pretendido, al goce orgíaco de la fuerza y del valor y a la pasión rebosante, sino a la apoteosis de la aparición corporal, al desarrollo rítmico de sus miembros, al ejercicio armónico de su musculatura. Eso no es pagano, como antítesis de lo cristiano, sino jónico, en contraposición de lo barroco: ni el culto del cuerpo humano era fenómeno religioso para el antiguo, ni su desden lo era para el barroco, el cual — fuera cristiano o pagano, racionalista o asceta — miraba tan en menos ese culto de lo físico que hasta descuidaba la limpieza elemental, como lo demuestra la singular sociedad de la corte de Luis XIV, muy empolvada, pintada y vestida, pero carente hasta de las más crudas instalaciones higiénicas, desconociendo en absoluto el uso del baño, siendo típica la expresión de una de las amantes del rey sol, al decir entusiasmada de éste *qu'l puait comme une charogne*. Hoy, en cambio, la civilización occidental ha vuelto al concepto de la romana en el

cuidado meticuloso del cuerpo y en la profusión de instalaciones sanitarias.

El culto de la belleza física es, pues, lo que personifica la estatuaria clásica, con su exclusiva representacion de lo desnudo, meticulosamente proporcionando las superficies a su forma anatómica, pues cualquier vacío o deficiencia habría sido antieuclideana y contradictoria con la apariencia apolínica. Ese era el símbolo antiguo de vida, el estricto motivo metafísico, que prescribió el desnudo como representación del cuerpo: esa modalidad artística es ática y ajena a otras culturas, por más que el renacimiento, en su ceguera pseudoclásica, sostuviera que era la universal y natural: el escultor egipcio repugnaba a la expresión anatómica del cuerpo humano y concentraba su arte en la fisonomía: el escultor gótico desdeña por completo la musculatura en sus figuras vestidas; de modo que el desnudo helénico es una peculiaridad excepcional, no repetida en cultura alguna, pues el arte nipón — y no por un «pudor» que su cultura no concibe como la europea — igualmente desdeña representar el desnudo, considerándolo ridículo o banal. El antiguo, por el contrario, hizo del desnudo un arte que llevó a la perfección.

En cambio, el alma fáustica culmina, como modalidad artística, en el retrato, que expresa el alma individual más que el cuerpo, y representa a éste con la indumentaria que caracteriza la mentalidad de aquélla. Es decir, lo desnudo es el ideal artístico antiguo; el retrato, el moderno. Y esta diferencia de manifestación de arte responde a la diversidad del alma respectiva.

El antiguo concibe al mundo, como lo demuestran sus matemáticas, planimétrico aún más que estereométrico. Su conciencia de lo extenso, en el sentido de la dirección, de la profundidad o distancia en la superficie, o ancho y largo de lo material: el mundo era, para él, el conjunto de la materia o sus superficies, es decir, la cantidad como medida o tamaño. No conocía, pues, el espacio, sino cosas: de ahí el efecto de superficie de su plástica, la eliminación de luz y sombra, la estricta limitacion al caso individual, independiente de todo y de todos. Para el occidental, a su vez, el principio de lo infinito era el signo de su existencia, de modo que la distancia tenía un doble sentido espiritual, según

que fuera o estuviera siendo. Porque el concepto de distancia o profundidad es algo que está siendo y que tiende a ser, significa tiempo y presupone espacio, es cósmico e histórico a la vez: la dirección de vida va al horizonte como al porvenir: lo infinito y lo eterno salen del alma, y quien no conciba lo uno no entiende lo otro. Mientras que, para el antiguo, la presencia sola era el símbolo de la existencia, estaba simbolizada en la estatua desnuda, y era la del lugar y momento; si bien el término «presente» tiene también doble significado, según represente lo ya realizado o lo que aún se está realizando. La plástica clásica es un arte de lo corpóreo y del momento.

El occidental, por su parte, concibe al retrato — sobre todo en los siglos XVI y XVII — como algo infinito en su expresión, puesto que no reproduce al hombre como centro del mundo y cuya apariencia recaba de su existencia, importancia y figura, sino con criterio biográfico, es decir, histórico. La estatua es un objeto en la naturaleza y no significa otra cosa: Parcival, Hamlet, Fausto, son seres que están en constante formación; Ulises, Clitemnestra, Antígona, son seres definitivamente formados, inmutables ya. La poesía antigua reproduce estatuas en palabras; la moderna, análisis psicológicos. La estatua antigua no es sino reproducción de lo natural definitivo; el retrato moderno pertenece a la vez a la naturaleza y a la historia: un retrato de Rembrandt o de Ticiano es una biografía, la quintaesencia de una vida, como un autoretrato es una confesión.

En la fenomenología de la cultura occidental, el rasgo de la confesión es el núcleo de sus fenómenos sociales más típicos. El cristianismo no lo concibió en la primera época, pues el evangelio no lo menciona siquiera: sólo en el siglo IX el creyente europeo lo comienza a practicar, junto con los principios del estilo románico en arquitectura, y en el siglo XIII — en 1215 — la confesión recién se declara sacramento, coincidiendo con el florecimento del estilo gótico. La cultura fáustica, en contraposición a la apolínica, es la del autoanálisis del alma, la introspección, el constante control de sí mismo, el sentido de lo histórico en sus grandes rasgos: la resistencia protestante y libre pensadora a la confesión se refiere a la forma católica auricular tan sólo, porque sino la practican públicamente, a diario, en for-

ma de memorias, autobiografías, y otras modalidades similares, tanto que la poesía moderna equivale, puede decirse, a una prolongada confesión del alma occidental. Así lo son los retratos de Rembrandt y la música de Beethoven; tómese, por ejemplo la *missa solemnis* de éste: con plena sensación de su fe religiosa — se ha observado con razón — comenzó la composición, una nueva luz iluminó su espíritu. Dios, el mundo, todo era nuevo para él; eran conceptos entendidos en forma para él desusada y lo que de ello resultó no fué una misa, tal vez, pero sí la confesión personal más ardiente que haya producido el arte; creo, como un milagro, con su portentosa fuerza creadora y su forma músical para expresarlo, una de las mejoras obras músicales que los tiempos hayan conocido. Porque el occidental vive con la conciencia de la perenne transformación, con la mirada fija en el pasado y en el futuro. Mientras tanto, el antiguo jamás se ocupa de examinarse a sí mismo: por eso no ha dejado literatura alguna de memorias, y por ello la estatua desnuda representa su ideal, el de la representación exclusiva del cuerpo humano. Un autoretrato es como una autobiografía, como la de Benvenuto Cellini, la de Werther, o la de Tasso: eso era extraño por completo al alma apolínica, cuyo arte es eminentemente impersonal. En la estatuaria griega, el desnudo es independiente del fondo y es todo materia, sin vida interna, como si el espacio y el tiempo no existieran: la combatura de la frente, los labios, el rasgo de la nariz, el ojo sin mirada, todo da la impresión de una vitalidad sin alma, impersonal, cual si se tratara de una planta; sólo la superficie de las formas es lo que el ojo abarca. En cambio, en Miguel Ángel — malgrado su predileccion por el arte antiguo — sus estatuas son formas corporales que dejan entrever los huesos, las arterias, los órganos internos, es decir, la vida bajo la piel se manifiesta involuntariamente, con una fisonomía y una sistematización admirable de la musculatura: eso responde a la idea del destino personal y no a la simple materialidad del cuerpo, pues hay mas psicología en el brazo de una de sus figuras que en la cabeza del Hermes praxitélico. Contémplese el Discóbolo, de Myron: la forma externa todo lo absorbe, sin relación con el organismo vital y menos con el alma, tanto que parece deliberadamente eliminado todo lo que

pudiera prestar expresión interna o mental a la cabeza. Todas las mejores cabezas de la estatuaria antigua aparecen por ello inexpresivas, sin el menor rasgo biográfico: no son cabezas de carácter sino máscaras, por eso el cuerpo está soberbiamente burilado, evitando que la cabeza aparezca como lo más importante y prefiriendo que resulte insignificante, sin especial modelado, como simple parte del cuerpo, cual los brazos o las caderas y nunca como asunto y símbolo del yo. Los griegos fueron refractarios al arte del retrato: el desnudo era lo bello. De ahí el efecto desconcertante de la estatuaria de los siglos IV y V, en la cual no se distingue el sexo generalmente; es un tipo convencional, negativo de todo lo individual y psíquico, obedeciendo a la pauta euclideana estereométrica, sin sexo: por eso el Apolo con cítara, hoy en Munich, fué durante mucho tiempo admirado como musa, y hasta hace poco la cabeza de Athena, en Bolonia, era alabada como la de un general.

Tales equivocaciones serían imposibles en las obras de un arte fisionómico, como el del estilo barroco, porque éste cultivó el retrato con todas las reglas del contrapunto pictórico, es decir, de la representación de lo lejano en el espacio y en el tiempo, con una atmósfera envuelta en el típico color asfalto o sepia: con perspectiva, pinceladas movidas, tonalidades coloridas y luminosas cuasi temblorosas, de modo que el cuerpo a las veces se diría no ser real y sólo el envoltorio expresivo de un *yo* dominante del espacio. Todos los cuadros occidentales tienen sólo un tema: el alma. El grabado del burgomaestre Six o el retrato del arquitecto, en Cassel, muestran como Rembrandt da la impresión del espíritu en el cuerpo representado; los modernos, Marées y Leibl — este último, en el ya recordado retrato de la señora Gedon — pintan rasgos del cuerpo, como las manos y la frente, tan envueltos en el concepto espiritual que parecen no ser materiales, sino una visión, una lírica fantástica: mientras tanto, las manos o la frente de un Apolo o un Poseidón, de la época pericleica, producen la impresión opuesta. En cambio la plástica egipcia era, en esto, análoga al arte occidental del retrato, con idéntica expresión del alma que tiende a lo infinito, con parecida fisonomía concebida históricamente *sub specie æternitatis:* la estatua del rey Phiops, por ejem-

plo, transforma el *Ka*, el principio trascendental de la personalidad, en algo que es, y ello tan sólo por su carácter de retrato. Es decir, lo egipcio quita al cuerpo su valor exclusivo y excluyente, porque concentra lo personal en la cabeza, con una intensidad no igualada en la escultura: así también lo gotico, en los mausoleos de sus iglesias, hace desaparecer al cuerpo dentro de las vestimentas ornamentales, cuya fisonomía refuerza el lenguaje de la cara y de las manos. En lo antiguo, cuando se tropieza con una estatua vestida, las vestiduras sirven solo para realzar el cuerpo: en lo moderno, en situación análoga, lo ocultan: la indumentaria, en el primer caso, se convierte en cuerpo; en el segundo, en música. Por eso, en el renacimiento es visible la lucha entre la imitación del ideal antiguo y la tendencia del moderno, pues el primero se concreta a lo superficial, y el segundo, a lo profundo.

Es ese el contraste fundamental entre lo apolínico y lo fáustico: el desnudo y el retrato son tan antitéticos como el plano primero y la profundidad, como los guarismos euclideanos y los analíticos, como la medida y la relación. La plástica antigua, atenta sólo a la superficie desnuda del cuerpo, encarnaba lo presente en lugar y momento: la estatua echa raíces en el suelo. Mientras tanto la música — pues todo retrato occidental es música, es decir, una alma tejida con tonalidades coloridas — se extiende por el espacio ilimitado. El cuadro al fresco está unido al muro; él al oleo, libre de las ligaduras del lugar. El lenguaje artístico apolínico sólo revela lo que ya está realizado: el fáustico, ante todo, lo que está en trance de realizarse. Por eso el arte occidental tiene tantos retratos de familia y de niños, siendo así que el arte clásico no tiene uno solo de ese género: el niño, en efecto, une el pasado al porvenir, es la duración en lo cambiante de la aparición, lo infinito de la vida: no figura en el arte griego, porque este solo admira el presente perfecto y no en su forma anterior o posterior al momento de su plenitud de hermosura. Todo el arte occidental, desde lo gótico primero hasta lo barroco último, está lleno de figuras infantiles: ni una sola presenta el arte clásico.

Hay otro aspecto sugerente en esta antítesis. Sabido es que la idea de maternidad comprende la del *devenir* sin límites;

así como del acto místico del concepto de profundidad, tiempo, destino, se desprenden la extensión y el mundo mismo, así de la maternidad, el cuerpo del hombre se convierte en miembro del mundo. Todos los símbolos de tiempo y distancia lo son, a la vez, de la maternidad: en la aparición de la madre se personifica la obra de fecundación sexual deseada y ejecutada. La preocupación, el cuidado, es el sentimiento básico del porvenir, y toda preocupación es maternal: se manifiesta en los cuadros e ideas de familia y del estado, y en el principio de la sucesión, que sirve de base a ambos, así como en las series de relieves y de avenidas de esfinge, en lo egipcio; o en las «vistas» sin límites y en las perspectivas, en lo occidental. En cambio, en el *carpe diem* antiguo no cabe basar un estado ni familias permanentes: la *polis* es la negación de ambas. La ciudad antigua no se preocupa de los sucesores de los vivos, carece de respeto por el espíritu dinástico, en la familia o en el estado, como cadena de generaciones, pues sólo se ocupa de los grupos de los que viven. Por eso el concepto apolínico de vida no es el de la maternidad sino el de la fecundidad: de ahí el contraste entre espacio y cuerpo, retrato y desnudo. El falo es el símbolo antiguo: es la síntesis de todo lo que carece de relación; la madre, en cambio, es el símbolo occidental: representa el porvenir de las generaciones; mientras que el falo sólo personifica el acto sexual momentáneo. Esta contraposición demuestra cómo, en la cultura antigua, el símbolo viril lleva a transformar la orientación clásica helénica en la civilización varonil romana; mientras que el símbolo femenino, en la cultura occidental, convierte a ésta en la visible tendencia feminista coetánea, con el rasgo de la emancipación de la mujer y la igualdad de los sexos en todas sus manifestaciones sociales. En toda la estatuaria antigua no se encuentra una sola madre que dé el pecho a su hijo: este es, en el arte occidental, el motivo predilecto, aun en lo religioso, pues el estilo gótico convirtió a la María oriental de los mosaicos árabes en la Madre de Dios, en la madre propiamente dicha, la cual aparece en los mitos germánicos como Frigga y Frau Holle, y en la poesía medioeval de trovadores bajo distintos y constantes nombres; como la amada y la madre, Ofelia y Margarita, son análogas a las madonas rafaelescas. En

cambio, la cultura clásica sólo tiene, como figuras simbólicas femeninas, a las diosas de Olimpo o a las amazonas como Athenea, o hetairas como Afrodita: la madre, como tal, en parte alguna: lo que se explica porque el tipo antiguo femenino procede de la idea de la fecundidad vegetativa. Así, las tres soberbias cabezas de mujer que ostenta el friso oriental del Partenon producen una impresión de virilidad en sus rasgos más que de feminidad; mientras tanto, la Madona sixtina de Rafael, en la galería de Dresde, es la concepción más sublime de la maternidad y casi hace olvidar la materialidad del cuerpo, porque es toda lejanía, toda espacio: más aún: la Helena de la Iliada, comparada a la Krimhilda de la leyenda nórdica, es una hetaira; como Antígona y Clitemnestra son verdaderas amazonas, tanto que la tragedia de Esquilo deliberadamente evita lo trágico de la madre: por otra parte, Medea es el anverso absoluto del tipo faústico de la *mater dolorosa*: en la estatuaria griega, por último, los tipos de Athena y Afrodita se convierten en la figura femenina ideal, que es forma de hermosura, pero sin carácter, sin personalidad, como simple producto de la naturaleza: Praxiteles, el gran plástico del desnudo femenino, ha dado el tipo definitivo e impersonal de esa belleza fría, imperatoria, casi asexual. Sólo cuando el alma griega comienza a descender de la cima de su ciclo cultural, se introduce un ligero rasgo humano en ese concepto de su plástica: el grupo de las Niobides muestra por vez primera a la madre, coetáneamente con la transformación de la *polis* en la dinastía de Alejandro, que señala ya la evolución de esa cultura en civilización. La plástica del período multisecular de esa civilización hasta el final de la decadencia romana, exhibe un verisimo técnico notable, pero las figuras típicas de la cultura helénica son, como representacion de la personalidad humana, las antípodas de los retratos de Ticiano, Holbein o Rembrandt.

La pintura al óleo de la época del renacimiento puede decirse que culmina en la perfección del retrato, sea de figuras aisladas o de escenas, en grupos o en muchedumbres, pues si no reproducen la semejanza individual reflejan en cambio el alma coetánea de las diversas clases sociales: el desnudo mismo se convierte en retrato. Así, los raros desnudos de Lucas Kranach

tienen toda la expresión concentrada en la cabeza, que es fisionómica y no anatómica, como también se observa en la conocida Lucrecia, de Durero: pero el desnudo clásico, como tal, parece contradecir al concepto fáustico, pues Rubens es el polo opuesto de la estática de Signorelli, y en los cuerpos femeninos desnudos, tan frecuentes en sus cuadros, la vida en ebullición es tan intensa que parecen expresión de algo sin límites, porque los cuerpos, para él, no son tamaños sino relaciones, no se concretan a la proporción perfecta de sus formas externas sino que se exhiben en la plenitud de una vida agitada, como se observa en su grandioso *Juicio final,* en donde los cuerpos se convierten en llamas, unidas al movimiento del espacio universal; síntesis fáustica que se repite en las ninfas de Corot, cuyos reflejos coloridos parecen diluirse en el espacio infinito. El desnudo antiguo es absolutamente lo contrario. El desnudo moderno no es el tipo impersonal de hermosura ideal, sino la reproducción sensual de modelos de carne y hueso, voluptuosos o pornográficos, en todo caso palpitantes de vida y que despiertan sensaciones sexuales: la pintura del siglo XIX, característica de un período de decadencia, está llena de ese desnudo sensualista, antítesis del clásico. Pero es que éstos pintores del desnudo moderno, en los casos de verdadera valía artística, parecen carécer de la religión de su destino en sus colores favoritos, asfalto y verde, como en su perspectiva: han anquilosado su arte en la forma elemental, siendo así que los grandes maestros sólo han usado el desnudo casi como paisaje. El retrato es la piedra de toque del arte pictórico fáustico: por eso Rubens, Böcklin y Feuerbach disminuyen, mientras que Goya, Daumier, Marées, crecen: Pero el retrato no como semejanza individual sino como reproducción de vida, porque los de Rafael, aún el del papa Julio II, son inferiores a sus otros cuadros, mientras que los de Leonardo son característicos; en todo caso, aun en el desnudo, la cabeza es siempre retrato, sea reproducción de un modelo o no: en general, toda cabeza. El renacimiento, con su seducción humanista excesiva, no logró modificar esta antítesis del desnudo apolínico y el retrato fáustico. Miguel Ángel trata de dar a sus figuras — aun el busto de Bruto o su Julián de Médicis — un sello impersonal: Donatello hace cosa análoga, como en sus

bustos de Uzzano, pero tan pasajero fué ese pseudoclasicismo, que contemporáneamente Botticelli ha dejado un verdadero retrato de aquel Médicis y la escuela veneciana se caracterizo precisamente por sus retratos. Y, sin embargo, el humanismo del primer siglo del renacimiento — de la *Vita nuova* de Dante a los sonetos de Miguel Ángel — cultiva la vida externa más que la interna en casi todo el conjunto de la fenomenologia social, pues afecta no ocuparse con lo distante o lejano, no tiene preocupación por el porvenir, es indiferente a la duración o al cuidado, deja que el estado se cuide a sí mismo: se desenvuelven así, con el aplauso de los sabios y artistas del humanismo, aquellos singulares gobiernos de los Médicis, Sforza, Borgia, Malatesta, y la serie de repúblicas indefinibles en la ciencia constitucional, aun cuando lleguen al pináculo de Venecia o de Génova; y aun en éstas — en Venecia, por ejemplo, caracterizada por su diplomacia sutil y su firme voluntad de existir — la plástica pseudo antigua no florece, el humanismo se convierte en diletantismo, lo gótico y lo barroco parecen estar contenidos en los cuadros al óleo de Bellini. Porque el renacimiento careció de profundidad, seguridad y amplitud: su arte parece no tener problemas, porque afecta atenerse a los cánones clásicos: pero chocaba ello con la realidad, de modo que los grandes artistas tuvieron involuntariamente que romper esos moldes estrechos y falsos, como lo hicieron Leonardo, Rafael y Miguel Ángel: no sólo pintores o escultores geniales, sino a la vez pensadores, ocupados y preocupados con todas las formas posibles de expresión artística y con mil otros asuntos también, siempre inquietos y jamás satisfechos, fáusticos, sin darse cuenta de ello, engañándose a sí mismos al querer ser antiguos en el sentido florentino de los Médicis y destruyendo fatalmente esa ilusión: Rafael, en la línea; Leonardo, en la superficie; Miguel Ángel, en el cuerpo; todas sus figuras tienen movimiento y una visible tendencia a la distancia y a la profundidad, obedeciendo más bien al impulso de la música de las catedrales que a la imitación de las ruinas romanas.

Como fenómeno simbólico, el caso de Miguel Ángel es típico. Su cultura humanista lo lleva a esforzarse por producir artísticamente con los cánones clásicos: para él la cuestión de la for-

ma es casi religiosa; buscaba la claridad sin transacciones y su esfuerzo sincero por alcanzarla lo lleva a su obra fragmentaria, martirizada, nunca satisfecha, que hizo en sus coetáneos la impresión de lo terrible. La cúpula de la capilla sixtina le permitió emplear todos los recursos del fresco; los grandes contornos, las superficies grandiosas, la proximidad de las figuras desnudas, la materia de los colores: todo tiende a realizar su ideal clásico pagano: pero su alma cristiana y gótica, como si escuchara las armonías musicales de los espacios infinitos, se revela en la ordenación metafísica de su proyecto y desborda a pesar suyo. En la estatuaria le pasa cosa análoga: el mármol no le sirve para poseer la forma perfecta, sino para buscarla; mientras que, para Fidias, el mármol es sólo la materia que exige la forma, para Miguel Ángel era el adversario con quien tenía que luchar para arrancarle el secreto de su idea: por eso ataca el bloque marmóreo con furia y, comenzando por la frente de la figura ideada, sigue haciendo saltar los pedazos con su cincel, ahondando en la profundidad del bloque hasta que, uno por uno, van saliendo los contornos y los miembros, produciendo esa angustia sobrenatural de lo que se realiza, el elemento, la muerte, que se busca desterrar con una forma movida. Ningún otro artista occidental ha personificado mejor una relación tan íntima y subyugadora con la piedra como símbolo de la muerte, con el principio enemigo que encarna y cuya naturaleza demoníaca busca dominar y vencer, sea convirtiéndolo en una estatua o haciéndolo servir para una construcción poderosa. Esa relación fatal entre el escultor y la piedra, en la lucha por animar a ésta, sólo tiene analogía con la del músico y su instrumento, al que le arranca su mundo de sonidos: el violín de Tartini estalla al morir éste; la figura del director de orquesta Kreisler, que Hoffmann ha colocado a la altura de Fausto, Werther y don Juan. La pasión de Miguel Ángel sólo concibe lo erótico como eterno y lejano, no el acto sensual próximo y del momento pasajero: en todos sus desnudos el alma domina la forma. Como arquitecto, su tendencia inconscientemente fáustica lo lleva a reemplazar la relación de materia y forma por la de la lucha entre fuerza y masa, reuniendo las columnas en manojos o encerrándolas en nichos, cortando los diversos pisos con pilastras soberbias,

dando a las fachadas un aspecto imponente, de modo que la medida cede a la melodía, la estatua a la dinámica, y viene a destrozarse la regla clásica del renacimiento y a dar lugar al barroco berninesco romano.

Leonardo tiene otra característica artística. Miguel Ángel quería que todo el sentido de la existencia humana estuviera contenido en el lenguaje del cuerpo visible; Leonardo buscaba lo contrario, como lo muestran sus dibujos y proyectos: no lo seducía tanto la anatomía topográfica de las formas superficiales sino los secretos recónditos de la fisiología; su admirable *sfumato* es el primer signo de la negacion de los contornos corpóreos en favor del espacio. Para él lo espiritual, la expresión del alma, era lo que inspiraba sus obras, y la substancia colorida se diría como un velo que arroja sobre la composicion incorpórea y etérea de sus cuadros. Rafael mismo divide metódicamente los distintos planos de sus cuadros, distribuyendo ordenadamente sus grupos y haciendo que el fondo sirva para dar realce a todo: Leonardo admite un espacio y en él hace flotar sus figuras; aquél, entonces, dentro del marco del cuadro representa una serie de cosas aisladas y próximas; éste, un fragmento de lo infinito. Leonardo buscaba la vida, como Rubens, no los cuerpos sólo, como Signorelli; sus estudios fisiologicos lo llevan a descubrir la circulacion de la sangre: triunfo de lo infinito, como símbolo fáustico, sobre la limitación material de lo presente y alcanzable. Es una coincidencia curiosa que casi al mismo tiempo se descubriera la circulación de la sangre, el nuevo mundo y la astronomía copernicana, y poco antes la polvora y la imprenta: la época del estilo barroco viene a ser la de los grandes descubrimientos. Leonardo era un genio enciclopédico: pincel, bisturí, lápiz, compás, todo le era familiar; todo quiso penetrar y hasta soño en la aviacion, el mas faustico de los descubrimientos, que la pintura religiosa occidental — con sus ascensiones celestes y sus tormentos infernales, el moverse sobre las nubes, la tranquila seguridad de angeles y santos, libres todos de la gravitación y de la pesantez — habia ya entrevisto como vuelo de su alma fáustica. La cultura antigua, como lo prueba la leyenda de Icaro, no podia comprender idea semejante, contraria a su concepto euclideano del mundo. Leonardo,

en sus cuadros, se independiza de las cosas, penetrando el secreto de su sér: el antiguo, con sus frescos, desconocía el fondo: para el renacimiento, el fondo era simple terminación; para lo barroco, era la pasión no satisfecha por el vuelo de las almas.

XXII

LA EVOLUCIÓN EN LA PINTURA

La evolución de la pintura al fresco del renacimiento en pintura al óleo, es un aspecto típico del simbolismo de esa modalidad artística. La obra rafaelesca en las estancias del Vaticano es un ejemplo único. El fresco florentino busca la realidad en los casos aislados. La pintura al óleo reconoce, con una seguridad cada vez mayor, en la expresión sólo lo extenso como conjunto y cada cosa u objeto únicamente como sus representantes. El espíritu fáustico inspiró su técnica: descarta el estilo del dibujo, como había apartado la geometría de las coordenadas de la época de Oresmes; transforma la perspectiva linear de los motivos arquitécturales en una perspectiva netamente atmosférica, que se traduce en matices tonales imponderables. La transición entre una y otra técnica es curiosa: cada pintor la ensayó a su manera, algunos pintaron con colores al óleo sobre el muro mojado y tales obras no resisten al tiempo, como desgraciadamente lo demuestra la famosa Cena, de Leonardo, que se va destruyendo paulatinamente; otros pintaron cuadros como si fueran frescos, y así lo hizo no pocas veces Miguel Ángel. Es la eterna lucha entre el alma y la mano, el ojo y el instrumento, la forma soñada por el artista y la impuesta por la época: entre la plástica y la música. Leonardo, en su célebre proyecto de la adoracion de los reyes magos en los Uffizi florentinos, consagra el espacio eterno, en el cual todo lo corpóreo flota como los planetas en el sistema copernicano, como los tonos de una fuga orquestral de Bach en la media luz de alguna vieja catedral: una composición tan grandiosa, — en una palabra: tan contraria a toda medida óptica, a todo lo que entonces se observaba en dibujo, contornos, composición y grupos — resultaba un

cuadro de tal dinámica de la distancia y excedía en tal manera los recursos técnicos de entonces, que tuvo que quedar en estado de proyecto como un torso gigantesco.

Rafael, en su Madona sixtina, parece sintetizar todo el renacimiento con la línea colosal del contorno, que absorbe todo el contenido de la obra: es la línea suprema del arte occidental, su poderoso significado íntimo, que lleva a su extremo la contradicción con lo convencional, muestra cómo el artista luchaba con problemas que posiblemente no sospechaba. Esa obra separa dos períodos artísticos, adivinando el nuevo. Las nubes matinales, que se transforman en las encantadoras cabezas de ángeles y que rodean a la Virgen, son turbas de los no nacidos aún, que aquélla llama a la vida. Goethe, en su *Fausto*, recurre a una forma análoga en la mística escena final de la segunda parte. Por eso Rafael no es comprendido a primera vista: no es popular, se requiere meditar sobre el sentido íntimo de sus composiciones; la línea misma del cuadro de Dresde es plástica y constituye el motivo de dibujo de la tendencia antigua, pero flota en el ambiente, es supraterrena, perdida en lo infinito: su ideal artístico parece envolverse en el misterio y cifrarse en su dilución en lo infinito, en espacio y música.

Leonardo, en cambio, va más allá. Sus Reyes magos son ya música. El mismo color asfalto o sepia — el característico de Rembrandt — que emplea allí, es el que el siglo próximo empleará para representar la atmósfera sin límites. Es casi una adivinación genial, en una época en la cual los colores solo se empleaban con la técnica del estilo del fresco y sus condiciones metafísicas, demostrando así que presentía el simbolismo de la pintura al óleo en todo lo más hondo: los estudios para esa composición muestran que comprendía ya el grabado en el sentido de Rembrandt, es decir, como arte contrapuntista. Leonardo es el único artista del renacimiento que concibe el retrato, como después lo ejecutó Rembrandt con sus pinceladas llenas de movimiento, las luces y los tonos, y la historia del alma: la cabeza de Cristo, en la Cena recordada, ha quedado quiza incompleta debido a ese anhelo de alcanzar una forma artística entrevista tan solo, porque las manos que allí pintó del todo son tan estupendas por la maestría fisionómica que jamas han sido excedidas des-

pués. Su alma parecía sumida en las nebulosidades del futuro, pero su ojo y su mano obedecían al espíritu de su tiempo. Era la de Leonardo una naturaleza única: todo le interesó en la vida, y arte o ciencia alguna le fueron extraños; más hondo que Durero, más audaz que Ticiano, más amplio que hombre alguno de su época, es el artista más completo aun cuando su obra sea fragmentaria. Presentía un mundo de formas nuevas, mientras que Miguel Ángel quería resucitar otro de formas pasadas; Goethe adivinó que ya no había ningún mundo nuevo de formas: entre los tres se extienden cabalmente los tres siglos de madurez del arte fáustico.

La modalidad artística occidental tiene un desarrollo simbólico respecto de su ciclo cultural, que la sociología nueva debe precisar para poner de manifiesto en qué medida es aquélla la expresión del alma de su cultura, cómo la caracteriza en la curva ascensional hasta que culmina en civilización, y más tarde en la línea de descenso hacia la decadencia. Porque desde que los fenómenos sociales son simbólicos y básicos, obedeciendo a la orientación del destino de cada organismo cultural, son a su vez organismos secundarios, con la característica de todo organismo, vale decir, nacer, desenvolverse y sucumbir, en contraposición a las formas mecánicas que obedecen exclusivamente a la ley de la causalidad, de modo que son siempre efecto de alguna causa. En lo orgánico — tanto físico como metafísico — los organismos obedecen a una ley biológica a la cual ninguno escapa, y es que no sólo evolucionan dentro del ciclo propio o individual de cada uno sino a la vez dentro del ciclo de la vida universal: en el primer caso, la evolución se produce en períodos relativamente cortos y determinados; en el segundo, en períodos largos e indeterminados. Así, en la fauna universal es sabido que van sucesivamente desapareciendo las especies, no porque sus organismos se transformen sucesivamente unos en otros sino porque la vida secular de todo organismo de especie tiene análoga evolución que la del individual, es decir, nace, se desenvuelve y sucumbe: llega un momento en que una especie tiene su organismo ya gastado, decrépito, y entonces sucumbe. La vida, mientras tanto, continúa dando nacimiento a nuevas formas adaptadas al ambiente y comienza el ciclo de un organismo

distinto. Lo mismo pasa con los organismos metafísicos, sean los de una cultura, una sociedad o un simple fenomeno social: el ciclo eterno del nacimiento, crecimiento y muerte, se cumple inexorablemente, y el sucesivo reemplazo de unos organismos por otros. De ahí que, en el fenomeno social del arte, suceda exactamente eso: el fresco griego, el mosaico byzantino, las vidrieras pintadas góticas, la pintura al oleo de perspectiva, no son fases de un arte universal sino fenómenos orgánicos dentro del respectivo organismo de su cultura: vale decir, formas ideales de modalidades artísticas, perfectamente distintas unas de otras y con su proceso genetico propio, su biografía.

El estilo gótico, como el dórico, como el egipcio del periodo de Memphis, era el anhelo de una alma cultural juvenil por encontrar formas que le permitieran representar su mundo, atraerlo a sí, incautarse de él: su lenguaje es casi un balbuceo, porque se ensaya lleno de temor ante lo desconocido, tras un objetivo tampoco definido; pero encierra una gran promesa, la de todo esfuerzo de juventud que tiene que madurar alguna vez por más que esté lleno de los errores juveniles caracteristicos, su falta de orientación o su indecisión. En lo occidental, el final del renacimiento equivale al paso del periodo juvenil al de la madurez, en el organismo de aquella cultura: el alma de ésta tiene entonces plena conciencia de lo que puede alcanzar o a lo que puede aspirar. Elige entonces la modalidad artística que más caracteriza su ideal. Sólo cuando el organismo cultural pasa de la madurez a la senectud tiene la experiencia suficiente para darse cuenta del significado de sus fenómenos sociales, del lenguaje de su arte: la época barroca, como la jónica, esta en ese caso, y el arte, que para la juventud y madurez había sido una religión filosófica, se convierte, para la senectud, en una filosofía religiosa y encierra así a la realidad, a la naturaleza comprendida y convertida en su macrocosmo propio, en la obra de arte, símbolo de espacio visible, fórmula de la existencia ideada. Por eso, en el cenit de cada evolucion cultural se observa un grupo deslumbrante de grandes artes, cada una típica, pero obedeciendo todas a la misma orientación del símbolo básico común.

Las modalidades artísticas tienden siempre a representar el

concepto de la profundidad y la idea de lo extenso, sea que allí se represente mediatamente o que, sobre una superficie, lo sea inmediatamente: lo primero sucede en el espacio puro e infinito, como lo realizó la música instrumental polifónica; lo segundo, el ideal del cuerpo material aislado, como lo personificó la escultura que presenta siempre su obra con individualidad propia e independiente de todo lo demás. La pintura, a su vez, resuelve el problema de diverso modo según sea su modalidad; o trata la superficie para evocar la idea de profundidad y llega hasta diluir los contornos corpóreos: en el primer caso, obedece a la perspectiva; en el segundo, al impresionismo; o sólo conoce los cuerpos materiales, sus contornos, y no admite el fondo en que se mueven: caso de la pintura antigua. La elección de la modalidad artística es sólo el cumplimiento del destino de la cultura respectiva: por eso el fenómeno social del arte, con sus diversas ramificaciones, es un símbolo cultural clarísimo.

El grupo artístico apolínico, al cual pertenece la pintura en los vasos, al fresco, el relieve, la arquitectura de órdenes de columnas, el drama ático, la danza, tiene como núcleo central a la escultura. El análogo grupo fáustico se desarrolló al derredor del ideal de lo infinito del espacio puro y tiene como centro a la música contrapuntista, de la cual se desprende una red de tela de araña que la liga con todos los fenómenos sociales: la matemática infinitesimal, la física dinámica, el catolicismo de la compañía de Jesús y el protestantismo racionalista, la moderna técnica maquinista, el sistema económico del crédito, la organización del estado dinástico social, etc., etc. El grupo fáustico toma su forma definida con el ritmo interior de las catedrales, llega a caracterizar sus diversas modalidades artísticas hacia mediados del siglo XVI, dominando el principio del espacio infinito, y termina en evolución con el *Tristán* y el *Parcival* wagnerianos: se desprende de las modalidades ensayadas y que no responden al símbolo básico, y por eso la plástica queda estacionaria y como anquilosada después de Miguel Ángel, al mismo tiempo que la planimetría se convierte en parte secundaria de las matemáticas; en cambio, con el estilo de la fuga musical, coetáneamente formulado por Lasso, las demás modalidades artísticas entran en su período de florecimiento, coincidiendo con

la transformación de las matemáticas gracias al cálculo infinitesimal. A la cabeza del grupo fáustico se colocan la música instrumental y la pintura al óleo, es decir, las expresiones artísticas del espacio; mientras que, en lo antiguo, en razon del principio euclideano material, se destacan al frente del grupo apolíneo el fresco estrictamente superficial y la estatua aislada de todo: en aquel grupo, la modalidad artística literaria se orienta con las tragedias de Shakespeare; en este otro grupo, con las de Esquilo.

El siglo que va de 1550 a 1650 corresponde a la pintura al oleo, como el siglo VI había sido el de la del fresco. El simbolismo de espacio y cuerpo se traduce en perspectiva y proporcion; esas dos modalidades artísticas, que trasladan a la superficie pintada el espacio o el cuerpo, es decir, las posibilidades de la extensión, señalan los ideales occidental o antiguo, indicando el camino para su desarrollo posterior. Éste, ya entrado el período de madurez de la vida del organismo cultural, se perfecciona más y más cuanto la cultura va adelantando su evolución, de modo que su simbolismo se torna cada vez mas perceptible. El ideal cultural se afina y refina, prefiriendo expresarse en una u otra de las modalidades artísticas. Así, la pintura resultó insuficiente en lo occidental: hacia fines del siglo XVII, en el momento en que Newton y Leibniz descubren el cálculo diferencial, la pintura al óleo había pasado del cenit de su respectiva evolución; los últimos grandes pintores acababan de desaparecer: Velázquez, en 1660; Poussin, en 1665; Hals, en 1666; Rembrandt, en 1669; Vermeer, en 1675; Ruysdaël y Lorrain, en 1682. Comienza entonces la línea descendente, bastando recordar los nombres de Watteau, Hogarth, Tiepolo, para apreciar lo rápido de la pendiente. Pero, conjuntamente con el cenit de la pintura, la música instrumental, a partir de 1650, se desarrolla en las grandes formas de la *suite*, el *concerto grosso* y la sonata para instrumentos solos, independizandose de la música vocal, cuyos últimos grandes maestros mueren entonces: Schütz, en 1672; Carissimi, en 1674; viene entonces la nueva generación de grandes maestros instrumentales: Bach y Händel nacen en 1685, y les siguen Stamitz, Kuhnau, Corelli, Tartini, los dos Scarlatti. La música instrumental se con

vierte, desde ese momento, en el típico arte fáustico. Análoga evolución se produce en la cultura antigua, al rededor de 470, cuando el último de los grandes pintores al fresco, Polygnoto, cede su lugar a su discípulo Polícletes, y desde entonces la estatuaria se torna en el arte típico apolínico. Ambas evoluciones culminan la modalidad artística de las respectivas culturas y realizan un claro simbolismo de estrictez matemática: eso es lo que significa el canon de Polícletes sobre las proporciones del cuerpo humano, y el contrapuntista de Bach, llevando a su apogeo las dos modalidades artísticas. En lo occidental la música instrumental, con su cuerpo de tonalidades, entre las cuales se destacan las de cuerda y los *solí* de los instrumentos de viento en Bach; en lo antiguo, las estatuas áticas. En ambas culturas y en cada una de esas modalidades, Haydn y Praxíteles llaman «figura» a la de un tema o un atleta, es decir, aplican un término matemático, mostrando así que juntos se plasman el espíritu artístico y el matemático, a la vez que la música y la plástica, el análisis infinitesimal y la geometría euclideana: siendo sugerente que florecieran en la misma época los representantes de ambas tendencias, demostrando así que el matemático es un artista y que el artista es un matemático, puesto que la matemática de lo hermoso es inseparable de la hermosura de lo matemático. El espacio ilimitado de los sonidos y el cuerpo limitado de mármol o bronce no son, pues, sino una representación de lo extenso y lo realizado, correspondiendo a la cantidad como relación y al número como medida, en la pintura al fresco como en la al óleo; en sus reglas de proporción y perspectiva, las indicaciones son matemáticas; el contrapunto y el canon estatuario son mundos absolutos de cantidades; encarnan el arte fáustico y el apolínico.

Precisamente con la culminación de la pintura al fresco y al oleo comienza, en las respectivas culturas, la serie de sus grandes artistas; en lo antiguo, a Polícletes siguen Fidias, Skopas, Praxíteles, Lisypos; en lo occidental, a Bach y Händel les suceden Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven. En la cultura fáustica florecen entonces una serie de inventores y descubridores, que encuentran tonos nuevos y nuevos colores para representar cada vez con más perfección las expresiones más diversas, originán-

dose una serie extraordinaria de formas majestuosas y delicadas, solemnes y ligeras, burlonas y sollozantes, que casi nadie entiende ya hoy, y que dan a la época un carácter marcado de cultura musical.

El siglo XIX es la gran encrucijada histórica de la cultura occidental. En 1800 puede decirse que se aniquiló la arquitectura artística, como si se hubiera anegado en la música rococó. Todo lo arquitectónico del siglo XVIII, con su falta de medida o forma, lo desconcertante de sus formas, con su superficie y repartición tan extraña al ojo: todo ello no es sino el triunfo de los tonos y de las melodías sobre las líneas y los cuerpos, la victoria del espacio puro sobre la materia, de lo que constantemente se transforma sobre lo que ya está transformado. Parece que no fueran edificios esas abadías, castillos, iglesias, con sus fachadas retorcidas, pórticos y patios con incrustaciones de conchas, cuerpos majestuosos de escalinatas, galerías, columnas, gabinetes; y se creería que son más bien pétreas sonatas, minuetos, madrigales, preludios, es decir, una música de cámara en estuco, mármol, marfil y maderas nobles, especie de cantilenas en volutas y cartuchos, cadencias de escaleras atrevidas en el aire. El Zwinger de Dresde es el trozo musical más perfecto en la arquitectura universal, algo como un *allegro furtivo* para orquesta reducida. En el siglo XVIII la pintura al óleo pasa a lugar secundario y la música instrumental llena el escenario: junto con los más grandes músicos, Alemania tiene entonces los más grandes arquitectos: Pöppelmann, Schlüter, Bähr, Neumann, Fischer v. Erlach, Dinzenhofer.

La evolución del fenómeno social artístico se torna entonces cada vez más interesante. En la pintura la caracteriza un término burlón, como de burla fueron originariamente las denominaciones barroco y rococó del tiempo de Manet: el «impresionismo», que tiende a desligarse todavía más de la forma de las cosas y a perderse en lo flotante del ambiente, tal cual lo concibe cada artista, aplicando inconscientemente la fórmula kantiana de ser el espacio la forma aprioristica de la contemplación, alejándose de lo plástico y sumergiéndose en lo musical. Se busca dar la impresión de cosas que el espíritu considera como meras funciones de una extensión ópticamente inalcanzable,

cual si la mirada fuese un haz de rayos catódicos que atraviesan los cuerpos materiales y sacrifican sus contornos a la majestad del espacio, para producir un efecto irreal de movimiento de la materia. El impresionismo es el rasgo típico de la decadencia cultural en lo artístico, y estampa su sello en la fisonomía de lo occidental en la época presente; es una orientación paralela a la de las cantidades imaginarias, las masas, los grupos de transformación, las geometrías multidimensionales, en las matemáticas: es decir, el principio de las cifras funcionales, con movilidad no fijable: como en la física se substituyen a los cuerpos sistemas de puntos materiales y se establecen formas que aparecen como relación constante de efectos variables, con superficies que se definen como masas ordenadas de diversidades de números; como en la ética, en la tragedia, en la lógica, en todos los fenómenos intelectuales, se manifiesta el rasgo impresionista y trasciende a los demás fenómenos sociales.

En la modalidad artística de la pintura, que originó el nuevo concepto, el impresionismo es en el fondo el arte de pintar un cuadro con un par de líneas y borrones de color, convirtiéndolo en un microcosmo para el ojo faústico, que debe adivinar lo demás sólo con la indicación sumaria, incorpórea, de algo apenas visible y que lo conduce a la espera de la aparición real: se diría el arte de mover lo inmovible. Verdad es que desde Ticiano hasta Corot y Menzel puede decirse que la materia, en la pintura, tiembla y se liquida bajo la influencia misteriosa de las pinceladas y de los colores más caprichosos, modificando las formas de la modalidad artística con ensayos variados para alcanzar la nueva expresión soñada. La técnica impresionista es escéptica, diluyendo la sensación hasta borrarla: Rafael personifica la pintura de grupos y figuras perfectamente proporcionales, delimitadas, claramente dibujadas con meticuloso conocimiento de la anatomía, y destacándose sobre un fondo que las hace resaltar; Leonardo acentúa los contrastes de luz y sombra, de contornos suaves o que flotan en la profundidad, con figuras aisladas que parecen cada vez más confundirse con el claro oscuro: de modo que la perspectiva lineal es el arte de la atmósfera, el tema del cuadro, pues las líneas delimitan los cuerpos mientras que la luz atmósferica dibuja el espacio: Rembrandt

convierte a las figuras en sensaciones coloridas, haciendo olvidar sus líneas humanas especificadas y actúa solo como rasgo y mancha de color; Lorrain y Vermeer acentúan este último rasgo, análogo al destino de los sonidos aislados en la música desde Palestrina a Wagner. El impresionismo actual va mas alla: con un minimun de substancia — color o sonido — busca obtener un efecto máximo fisionomico; con un leve soplo, la sensación de un acontecimiento mundial determinado y no repetido. Es la exageración artificiosa, llevada hasta el ridículo, del concepto del retrato: Rembrandt, en su autoretrato, no impresiona tanto por la realidad anatomica de la cabeza sino por su fisonomía interior, no por el ojo sino por la mirada, no por la frente sino por su mentalidad, no por los labios sino por su sensualismo; así el impresionismo no se preocupa tanto de lo que pinta sino de lo que ha querido con ello significar: es el alma recóndita del cuadro y no su ejecución — dibujo o colorido — lo que tiene en vista. En los paisajes heroicos de Lorrain, en los íntimos de Corot, en el mar, playas o aldeas, de Guyp y van Goyen, hay un retrato positivo de la naturaleza, una fisonomía, algo flotante que el pincel fija: pues bien, el impresionismo exagera esa tendencia y busca indicar con el pincel el espíritu de las cosas, sin perturbar al ojo con la forma estudiada de las mismas, porque cuanto mejor estudiado está el cuadro — figura o paisaje — más se distrae el ojo interior del observador para adivinar lo que el artista ha querido poner en su tela.

El impresionismo, pues, es la forma decadente de la pintura, cuando ya los grandes ideales están substituidos por el capricho o el rebuscamiento, y los artistas han sido reemplazados por artífices. En las demas culturas hay una manifestacion analoga en el arte chino de la época de Confucio, si bien no cabe deducir de tal comparación una identidad de alma ni de simbolismo; pero las pinturas chinas de aquel período se alejan deliberadamente de la realidad y parecen representar sueños despiertos, haciendo nacer hábilmente el recuerdo, sin ser lo que aparentan, con una pasión fascinadora por lo eterno e infinito: representando, por ejemplo, sonidos de campana de un templo lejano con unas cuantas pinceladas y manchas de color. La cultura china, como la occidental, tienen análoga tendencia a la astronomía y

la historia: ambas han desarrollado la jardinería, como arte, y la música; ambas descubrieron la pólvora, la imprenta, el grabado sobre madera, el compás, la porcelana; las dos miran en menos la estatuaria y exaltan el retrato y el paisaje de carácter. La afinidad electiva entre lo occidental y lo chino, en el siglo XVIII, ha sido sugerente, como con lo nipón en el siglo XIX, con esta peculiaridad: que de esas culturas ha tomado aquélla el contenido de su lenguaje artístico y no sólo motivos e ideas aisladas; mientras tanto otras culturas más conocidas, la hindú o la egipcia, no han tenido influencia parecida, pues la imitación superficial del motivo egipcio en el estilo imperio, a principios del siglo XIX, es superficial, siendo así que la pintura nipona, a mediados del siglo, es absorbida profundamente por el arte occidental.

Pero la modalidad artística de la pintura, en lo occidental, está en su ocaso. Entre Rembrandt, Delacroix o Constable, hay un espacio muerto, y el arte posterior al último no tiene puntos de contacto con el creado por aquél. En la civilización actual, el plenoaire en pintura fué reacción contra «la salza bruna» del abuso del color asfalto o sepia, que era flúido metafísico en los cuadros de los grandes maestros: el materialismo intelectual creó al impresionismo artístico. Si el verde sublime de Grünewald, Lorrain, Giorgione, puede clasificarse como el color católico del espacio; y el asfalto o sepia, el marrón vulgar, el color-umbra — en lenguaje de taller — de Rembrandt, como el colorido protestante: cabe denominar al plenoairismo, cuyo colorido depende del capricho individual, como el color ateo por excelencia. Esto explica como en el plenoarismo no hay pintura religiosa, porque obedece a un concepto de negación racionalista en dogma y religión, de modo que en las pinturas en que se ha querido amalgamar ambas tendencias — como en el caso de Uhde y Puvis de Chavannes — el resultado es falso, como arte y como religion, dando un colorido mundano a la iglesia que las cobija. El impresionismo materializa: el espacio de Courbet y Manet es un objeto mecánico de física y no un mundo sentido de música pastoral: es el retorno a la infancia, que caracteriza a la senilidad. El artista impresionista es un artífice que ensaya combinaciones con el análisis espectral, haciendo que el pincel trace puntos,

cuadrados, masas inorgánicas, que convierte y esparce añadiendo el instrumento del alisador para el empaste de los colores: es decir, es un arte peligroso, frío, enfermizo, de nervios sobreexcitados, pero enérgico en dominar los obstáculos técnicos y en el triunfo de su programa, como si fuera el sátiro de la pintura. Por eso nace en París, la cuna de Baudelaire, la patria del marqués de Sade. Los paisajes de Courbet y Manet tratan el espacio físico como si fuera un objeto material; cada «artista» experimenta con combinaciones caprichosas de colores; Th. Rousseau, Courbet, Manet, Cézanne, retratan siempre el mismo paisaje con una minuciosidad penosa, pero sin alma: sea que se trate del sempiterno bosque de Fontainebleau, de la orilla del Sena en Argenteuil o del valle de Arles, todos esos paisajes están visiblemente cerca de una estación ferrocarrilera. En cambio, Rembrandt pinta sus paisajes en el espacio infinito; Corot, los suyos plateados en sus tonos gris-verdoso y marrón, evocando el alma de las cosas más que estas mismas: los plenairistas transforman la música del espacio, de los cuadros de Velázquez, Goya, Hobbema y Hals, en paisajes empíricos y casi de naturalista, siendo en ellos visible la influencia oriental nipona, con su síntesis que obedece a un plan, en la llanura de forma elemental, dejando de lado el alma que no se ve. Como dijo Goethe: contempla Rembrandt, pero Manet únicamente mira; es la antitésis entre corazón y cabeza, fe y ciencia....

El impresionismo francés sólo se diferencia del germánico en matices: aquél, cerró el período de una gran pintura: este, busca ligarse al mismo; hacia mediados del siglo XIX el estilo pictórico toma el carácter típico del período de gran ciudad que moldea la civilización: la escuela francesa tenía tradición propia, que venía de la época barroca a Chardin y Corot: por eso, entre Lorrain y Corot, como entre Rubens y Delacroix, hay algo como un hilo conductor; de ahí que los artistas extranjeros fueran a París a inspirarse en esa tradición: como los músicos iban a Alemania a impregnarse en el arte de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. El diverso temperamento nacional, sin embargo, introduce matices diferenciales entre la escuela francesa y la germánica: ésta resulta, respecto de aquélla, como retardada, tímida, confusa, tratando de ganar el tiempo perdido; lo

que logra en forma a veces fantástica, como con Marées y Böcklin. Mientras los artistas franceses tienen un programa claro, pero de franciscana pobreza, en su impresionismo, con Manet, Degas, Monet, Pisarro, Renoir, los alemanes buscan una nueva forma con el suyo, tratando de amalgamar en un nuevo estilo los de Rembrandt, Lorrain, van Goyen, Watteau, Delacroix y Manet, cual lo demuestran las obras de Menzel, Leibl y Marées. Así Menzel, en sus escenas de interior, refleja la técnica del círculo de Manet, como Leibl la de Courbet, conservando sin embargo en sus cuadros el sepia o asfalto metafísico y el verde de los grandes maestros: Menzel realiza el rococó prusiano: Marées refleja algo de Rubens; Leibl, los retratos de Rembrandt. El color asfalto, favorito del siglo XVII, personificaba una orientación fáustica, como el grabado de sepia encarna el espíritu nórdico, en contraposición del verde azulado de los meridionales: Leibl ha sido el último pintor del color marrón y en sus grabados ha conservado el rasgo del infinito rembrandtesco; Marées, a su vez, la poderosa intuición del estilo barroco, que Guéricault y Daumier habían intentado revivir. La compenetración de las modalidades artísticas en los diversos grupos de la cultura occidental se verifica, a la vez que en la pintura y la música, también en la literatura: la inglesa de la época elizabetana influye en Kleist, que busca fundir en una sola la orientación de Shakespeare y Stendhal con esfuerzo desesperado, como Hebbel quiere reflejar los problemas psicológicos, de Hamlet a Romersholm, en un tipo único.

La evolución de la música, como fenómeno social simbólico, llega a su final con *Tristán*: la pintura no termina su ciclo de manera tan grandiosa. El arte apolínico concluyó con la plástica de Pergamón: Bayreuth representa el momento análogo en el arte fáustico. La pintura de ilusión de las escuelas antiguas decadentes asiáticas y sikyonicas, tiene un episodio análogo al impresionismo occidental, en su faz de Barbizón y Manet: cuando la técnica de 4 colores, de Polygnoto, evitando la luz y la sombra, parece diluirse en la tendencia de Eupompos, produciendo escándalo artístico semejante al del siglo XIX. El arte pergámico corresponde a la música de Berlioz, Liszt y Wagner: todo lo que Nietzsche aduce contra el último — sobre todo con-

tra su *Anillo de los Nibelungos* y su *Parcifal* — puede aplicarse, como decadencia y comediografía, a la plástica de Pergamon, cuyo friso de gigantes del gran altar es una obra maestra, como el recordado *Anillo*: la misma teatralidad, igual inclinación a motivos antiguos, míticos, y en los cuales nadie creía ya, pareci do efecto desapiadado de masas sobre los nervios, pero idéntica furia, grandeza, sublimidad, que no logra ocultar la fatiga de la inspiración. Nietzsche rozó ahí el problema sociologico de la decadencia de la cultura occidental: «el caso Wagner» es analogo al de la plástica antigua: porque lo que caracteriza el cansancio de la fuerza productora es la falta de forma y medida, que requiere el artista para lograr todavía algo redondeado y completo. La cultura, en su forma de civilizacion, es sin medida, desbordante, subjetiva, destructora de la estricta convencion secular: es decir, que rompe el molde de la regla impersonal, la absoluta matemática de la forma, el destino de ésta. En lo antiguo, Lysipos es inferior a Polícletes, y los escultores de los grupos de Galia, inferiores a Lysipos; en lo occidental, de Bach se pasa a Beethoven y de éste a Wagner. Los artistas anteriores tenían conciencia de ser los maestros de la forma: los posteriores, sus esclavos: lo que Praxiteles y Haydn, dentro de los canones estrictos, producen con perfecta libertad y contento, realizan sólo Lysipos y Beethoven bajo la influencia de verdadera violencia. El signo artístico y verdadero, la armonía pura entre querer, deber y poder, lo evidente del objetivo, lo inconsciente de la realización, la unidad de arte y naturaleza: todo eso pertenece a la época anterior. Todavía Corot y Tiepolo, Mozart y Cimarosa, podían lo que querían, y lo que querían debían realizar: la libertad y la necesidad eran idénticas. En épocas como las de Rembrandt y Bach no cabe fracasar en la tarea, porque el destino de la forma está en la época misma, en la raza, y no en las tendencias privadas individuales: en la esfera de una gran tradición logra el artista inferior la perfeccion, porque el arte viviente lo conduce y realiza su tarea, mientras que hoy los artistas quisieran lo que ya no pueden, y reemplazan al instinto con la razón positiva, trabajando, calculando, combinando. Casi todos dejan obra inconclusa: ese el el caso de Marees, que no logró llevar a cabo sus grandes planes: Leibl retocaba sus

cuadros tan penosamente que, cuando se desprendía de ellos, eran fríos y dudosos; Cézanne y Renoir dejaron inconcluso lo mejor que hicieron, porque ya no podían más; Manet estaba agotado: después de pintar una treintena de cuadros y malgrado un esfuerzo doloroso de minuciosidad, no logró en su *Fusilamiento del emperador Maximiliano* nada parecido a lo de Goya, en el estudio para el fusilamiento del conde Pío. Los músicos del siglo XVIII, Bach, Haydn, Mozart y los epígonos, produjeron obras maestras como jugando; mientras que Wagner sólo podía alcanzar la cumbre con una energía sobrehumana y utilizando todos los mejores momentos de su inspiración. Entre Wagner y Manet hay una relación psicológica, entrevista por Baudelaire: aquél, con solo tres compases, hace vibrar un mundo espiritual con los colores de una media noche estrellada, de las nubes pasajeras del otoño, de los crepúsculos matutinos, con vistas sorprendentes a lo lejano luminoso, con toda su angustia del mundo, el destino inmediato, los tropiezos, las esperanzas perdidas, cosas todas que músico alguno había podido antes personificar: el otro, evoca un mundo en el espacio con rasgos y manchas de color. En ambos todo se pierde en el infinito incorpóreo, ni una melodía sencilla se destaca de la masa tonal, que parece hacer revivir un espacio imaginario con sus ondas sonoras; el motivo sale de una profundidad terrible y obscura: como iluminado por una luz deslumbrante, repentinamente se presenta en situación inmediata, sonríe, arrulla, amenaza, para desaparecer inopinadamente en la sonoridad de los instrumentos de cuerda o acercarse de repente como de una distancia inmensa, insinuado apenas por un oboe pero lleno de nuevos colores espirituales. La teoría funcional de las matemáticas encierra la anología con esos espacios sonoros en su diversidad de cantidades, en los cuales grupos de formación trascendental sufren modificaciones que hacen resaltar la invariabilidad de los elementos de forma.

Wagner diluye la melodía, como Manet los contornos de los objetos visibles, porque la melodía y el dibujo, restos de lo corpóreo, contradicen la tendencia simbólica de su época. Ambos trabajaron con detalles maravillosos para ojo y oídos decadentes, antieuclideanos hasta la exageración, con motivos y juegos

de colores que nadie, antes de ellos, habia utilizado en aquel modo; ambos son, comparados con Beethoven y Delacroix, brutales y bárbaros, y no merecerian el nombre de músico ni pintor si se juzgara su obra con el cartabon de las escuelas. Pero ambos descuellan en lo característico del tono, sonido y color; en ello son geniales y producen un goce único. Con todo, su arte es ya una transacción con el alma de las grandes ciudades, de la disolución que comienza, traduciendose en lo sensual, en una mezcla de brutalidad y refinamiento: es un arte artificial e indica el final del arte verdadero.

La evolucion de la pintura en la Alemania coetanea es de ello ejemplo sugerente: por de pronto, no cabe ocultar el desfavorable recuerdo de la orientacion artística de la última epoca imperial, que puede caracterizarse en la archiconocida «avenida de la victoria» del Tiergarten berlinés, con su serie de monumentos más pedagogicos que artisticos, pero todos de un mal gusto indiscutiblemente deplorable. La influencia personal del emperador se hizo sentir omnipotente en tal sentido y llego a hacer que el finado distinguidísimo director de la academia, Antonio v. Werner, modificara a regañadientes sus concepciones y admitiera la «colaboracion» cesárea; Guillermo II, como su antepasado el gran Federico, amaba las artes: pero éste las dejaba absoluta independencia, mientras que aquél pretendia dirigirlas e inspirarlas: eso trajo un rebajamiento visible en el nivel estético de la producción artística, porque los cuantiosos recursos oficiales y el favor gubernamental solo protegían a los que se adaptaban, quedando, los que resistian, condenados a la impotencia: los mismos artistas geniales que, como Werner, se sometieron a la imposición, no lograron producir sino obras mediocres y triviales. La reacción, pues, debia verificarse violenta y fatal, con todas las exageraciones que una presion semejante provocaba: es eso lo que explica las ruidosas y extrañas secesiones, entre las cuales la mas sonada fué la misma berlinesa, pues era la única manera de protestar contra el rasero oficial. En lo intelectual, los espíritus se agruparon en polos opuestos, que la terminologia de la época denominó Hohenzollern o Bebel; en lo artístico, el alma nacional se fracciono en dos porciones desiguales, entre el pathos guillérmico y la drástica secesionista: por

eso las bellas artes, tironeadas entre las tendencias oficialista y opositora — güelfos y gibelinos — exageraron inevitablemente esos puntos de vista. Berlín — aunque no como expresión absoluta del alma germánica del norte — fué la más extremada en esa contraposición; Munich — que concentraba el espíritu alemán del sur, sobre todo en el grupo típico de Scholle — no llevó jamás la exageración a sus últimos extremos: por eso, en su grupo de pintores predomino la técnica brillante del animalista Janck, o la fuerza de las figuras de Stuck, y todos reflejaban el color y calor regional; de modo que en la hermosa ciudad bávara no echó raíces la brutalidad de las composiciones de Corinth o la deliberada exageración de Slevogt, los corifeos del secesionismo prusiano. Entre ambas orientaciones — la de Berlín y la de Munich — hay, evidentemente, un rasgo prosaico de influencia decisiva: la segunda careció del sello que estampara en la primera su artista más descollante, Liebermann, cuyo espíritu semita se diría que poco congeniaba con la vieja esencia germánica, a la que visiblemente deforma con desmendro de lo artístico puro y predominio de lo mercantil burdo; evolución que, con toda propiedad, personifican en la capital alemana los conocidísimos editores y negociantes de arte, Cassirer, con sus difundidos periódicos ilustrados y sus lujosas exposiciones artísticas, que moldean el gusto coetáneo, organizando habilísimas «reclames» para crear reputaciones artificiales y valorizar así la producción del artista que el sutil empresario ha contratado de antemano a su servicio. El público, inconscientemente, ante la «crítica» metódica en determinados periódicos y la constancia de una propaganda a lo yankee, concluye por consagrar las reputaciones cuyas obras desea «lanzar» el *deus ex machina* de entretelones: por supuesto, el arte verdadero difícilmente marcha de consuno con procedimiento industrial semejante, pero el público adinerado favorece exclusivamente a los artistas así lanzados y desconoce por lo general a los de verdadero valer; de ahí, en cualquier exposición de arte en los salones de venta, el conjunto extraño de obras mediocres, proclamadas excelentes por la crítica al uso.

Tal orientación es, en Alemania, posiblemente más judía que germánica, y es visible la reacción regional contra el pufismo de

la capital: así, en el pequeño lugarejo de Worpswede, en la campaña más típica nórdica, se ha aclimatado toda una escuela pictórica que protesta de hecho contra esa mercantilización del arte, y cuyo representante más saliente es el finísimo Vogler; en Suavia, en Baden, en el Rhin, los centros artísticos también se rebelan contra la influencia metropolitana, que hace del arte más bien un negocio: en todas las ciudades que tienen vida intelectual hay cenáculos de pintores que solo reverencian al arte: en Weimar, Darmstadt y tantas otras, pero sobre todo en Karlsruhe y Düsseldorf — tradicionales centros artísticos — se cultivan las bellas artes con un fervor y un idealismo completamente ajenos al virus comercial. Al empuje berlinés de Liebermann, que aborda todos los géneros sin descollar en ninguno; de Corinth y de Slevogt, que reemplazan, con la casi ferocidad en la composición y colorido, la fuerza o la delicadeza de los grandes maestros; a ese grupo numeroso opone la provincia — es decir, las diferentes regiones del antiguo imperio — cenáculos de verdaderos artistas, como los caracterizados por Vogler, en Worpswede; por Dettmann, en Karlsruhe; por Schreuer y Clarembach, en Düsseldorf; por Janck y Stuck, en Munich; por Putz... Pero, ¿a qué seguir? No es posible hacer una exposición completa del asunto sino apenas indicaciones aquí o acullá, como simples muestras y sin que ello implique que no haya otros nombres quizá más apreciados o afamados: el objeto es solo explicar por qué el arte alemán se enorgullece de numerosos y variados representantes, de modo que es menester tenerlos a todos en cuenta, por lo menos en sus principales tendencias. Es, entonces, en los centros regionales donde se encuentran los verdaderos y más auténticos exponentes de la pintura alemana, es decir, del arte distinguido y elevado, que repugna a los *ismos* caricaturescos de las secesiones de la capital y a sus procedimientos de *tam tam*, como repudió el pedestrismo artístico de la influencia imperial anterior a la guerra; es ahí donde debe buscarse el oro de buena ley, inconfundible con el falso brillo del doublé berlinés: los artistas que trabajan en las ciudades de provincia parecen vivir en otro mundo y en sus talleres se respira todavía la atmósfera de la época del renacimiento, cuando el arte era el objetivo más noble que un espíritu levantado po-

dia ambicionar; no se dejan influenciar por el ruido de la calle ni el aplauso dudoso de ciertos periódicos, sino que producen obedeciendo al ideal de cada uno, con la altiva sinceridad del Siegfried de la leyenda e incontaminados del prosaísmo financiero, sea de matiz hebraico o ayancado: cuando se contemplan sus producciones, la impresión imperativamente tranquila que se recibe parece perfumada con el divino pudor helénico, polo opuesto del sentido mercantil que prostituye al arte y lo convierte en el esclavo de quien paga: se diria que esos artistas provincianos son sacerdotes de un culto y que sólo tienen en mira a la divinidad de su ideal.

Es curioso observar, con todo, que la guerra trajo consigo una singular confusión aparente en este antagonismo entre lo judío berlinés y lo germánico regional: porque las industrias rhinianas, exacerbadas por la producción gigantesca de material bélico, hicieron brotar magnates multimillonarios por doquier y, en el acto, el olfato comercial consideró que debía transportar al mercado regional los procedimientos metropolitanos; eso explica cómo de repente se resolvió realizar el salón anual de arte berlinés, no en Berlín sino en Düsseldorf, buscando en esa forma el dinero de los *nouveaux riches* y creyendo posiblemente que los artistas rhinianos se rehusarían a competir con los colegas consagrados por la capital. Pero el desengaño fué singular: los pintores de la región del Rhin expusieron sus obras como lo hacían en sus exposiciones usuales locales y la comparación con la de los otros, precedidos por la fama vocinglera de los periódicos más sonados, fué tan decisiva que el aporte berlinés sufrió un fiasco significativo y el ensayo no se repitió: entre el arte impúdicamente «lanzado» y el castamente elaborado en el santuario silencioso del taller, este último se llevó la palma, ajeno a todas las bizarrerías de las exageraciones que en la capital se aplaudían como arte. Porque en esto Alemania es típica: cada región conserva su fisonomía propia y su idiosincrasia particularista; Berlín no es sino Berlín, pero no es Alemania, mientras que en otros países sucede lo contrario, y en Francia, por ejemplo, París es Francia y no sólo París; la descentralizacion tradicional germánica ha hecho, entonces, que en materia de arte — como en tantas otras cosas — la influencia de Berlín no haya contamina-

do a todo el país y tenga sólo un carácter circunscripto, de modo que no puede, ni debe, juzgarse del arte alemán exclusivamente por las obras de los artistas berlineses. Y es en la capital del antiguo imperio donde principalmente los acontecimientos de la última época han dejado en lo artístico un sello más pernicioso, con su impresionismo exagerado, su expresionismo a veces sincero, y su dadaísmo ridículo, para no recordar otros ismos sugerentes, como el puntillismo de risueña memoria, el cubismo que aún perdura, y toda la serie de manierismos pueriles e infecundos: por eso, en comparación con el arte de Munich, de Karlsruhe o de Düsseldorf, parece el de Berlín — que tan típicamente personifica el recordado salón Cassirer — la manifestación enfermiza del ismo último, modernista ultra en todas las exageraciones posibles, con pretensiones de internacionalista y de repudio de lo exclusivamente nacional, ruidoso, endiosado por los bombos y platillos de la prensa especial que tiene a su servicio cualquier habilísimo director de escena.

Eso no es el arte alemán: casi no es arte siquiera; esos cuadros, llamativos por su composición desvergonzada y su colorido de relumbrón, podrán ser — y así sucede — utilizados como elemento decorativo en las residencias suntuosas de los magnates enriquecidos, que confían al «artista» tapicero el adorno de sus palacios, pero tales obras no son obra de arte ni la expresión del alma teutónica: triunfan ahora casi en toda Alemania porque se venden a precios exorbitantes, gracias a la *reclame* periodística y a que pululan los multimillonarios de moneda fiduciaria, que diestramente buscan convertir esas depreciadas tiras de papel en pinturas, estatuas o joyas, de valor más permanente, y no han tenido tiempo — tan rápido fué su enriquecimiento — para formar y educar su criterio artístico, por manera que deben a la fuerza atenerse al del negociante perito, tapicero o empresario de salones de arte. En general, los artistas de provincia son, pues, quienes mejor y más genuinamente encarnan el arte germánico, aun cuando no pueden disimular el cansancio producido naturalmente por la prolongada tensión de los años de guerra, menos esclavizados por los ismos momentáneos de la moda, reacios al desaliento que las conmociones internas trajeron consigo: viven en la atmósfera de arte de sus

talleres, en los cenáculos de sus colegas locales, conservando sin mezcla la idiosincrasia de raza, el germanismo puro de su estirpe, y prescindiendo del mayor o menor éxito pecuniario de la venta de sus obras, o del aplauso más o menos ensordecedor de los turiferarios del periodismo: son, en una palabra, los que — repitiendo el símil del antiguo — se transmiten de mano en mano la antorcha divina del arte, perpetuando la tradición artística nacional. De esta clase de artistas de verdad y de superioridad indiscutible, poco hace murió el más descollante, Klinger: pintor, escultor, grabador, insigne en las tres artes, personificación del alma inquieta que busca la perfección inalcanzable y eternamente fascinadora, y que poco o nada tiene que ver con la moda pasajera del monumento; otro, aún vive cargado de años y alcanzó la fama en una edad avanzada, Hans Thoma, tipo del artista puro, sencillo, de una emoción subjetiva singular y de una técnica consumada, cuyos cuadros parecen impregnados por el olor sutilísimo de su amada Selva Negra: otro que aún honra como ninguno a la pintura germánica es Eduardo v. Gebhardt, quien ha dedicado su vida a la exaltación artística del cristianismo, logrando traducir en la expresión de las fisonomías los problemas más complicados del alma; y se encuentra en plena madurez otro, que es la encarnación del verdadero espíritu ingenuamente teutón, Hans Deiters, quien busca traducir en el movimiento las sensaciones del alma y las impresiones de los sentidos, y ha podido, en sus composiciones originalísimas y en el manejo del más casto desnudo, reproducir los sentimientos como ninguno casi, antes que él, había podido hacerlo: de todos ellos — que repiten involuntariamente, en la presente decadencia artística y sus *ismos* deplorables, el viejo dicho de que « todo está perdido menos el honor », — apenas el último y a la vez el más joven, puede ser caracterizado como el pintor de la alegría y del ideal.

Spengler — como se ha visto en la exposición que venimos haciendo de su doctrina, aplicaba al fenómeno simbólico del arte pictórico — ha ensayado caracterizar la evolución histórica del arte valiéndose de las paletas de los pintores de las diversas épocas: muy lejos llevaría aplicar ese criterio a la clasificación de las escuelas actuales, por más que la técnica de los colores

suela tener proyecciones no sospechadas, como ha acontecido con la obra del famoso pintor vienés Hans Makardt, el colorista más insigne de la época — recuérdese el encanto que produjo su « Entrada de Carlos V en Amberes » — y cuyos cuadros hoy, antes del medio siglo, han perdido casi todo su color y parecen sombra de lo que fueron, acaso debido al defectuoso manejo de su paleta y a la clase de colores que empleaba.

El primer siglo de la decadencia occidental, el XIX, es, pues, el de la lucha a muerte del arte : la pintura termina, la música concluye. El arte fáustico — como el antiguo, el egipcio, como todo organismo social — ha realizado todas sus posibilidades y ha cumplido su destino : lo que ahora continúa con tal nombre es impotencia y mentira, tanto en pintura como en música. No hay grandes artistas, con una tarea necesaria y evidente : en las exposiciones, conciertos y teatros, sólo hay artífices y ruidosos rebuscadores, que tratan de reemplazar la inspiracion verdadera con la obra enfermiza; trabajan en pintura y música como en un oficio, para vender lo que el gusto estragado del publico pide. Se repite el caso de Alejandría, en el ciclo de la cultura clásica : la misma caza desesperada de la ilusión, la creacion de estilos imposibles, con *ismos* de todos los matices, convirtiendo el arte en ejercicio de acrobacia de circo, simulando arte : así, en Alejandría pupularon los dramáticos de problemas sutiles, los pintores de técnica desconcertante : la *réclame*, el *bombo*, el *humbug*, el negocio, la especulación de la venta, es lo que parecía ocupar y preocupar a la generalidad de los que ejercían el oficio de pintores y músicos. Esto no quiere decir que no existan temperamentos artísticos que se rebelan contra ese rebajamiento, pero el público no puede siquiera comprenderlos : sus obras poco se venden, viven aislados, y el desencanto los invade visiblemente.

La cultura occidental ha entrado — como se vé — en su periodo de ocaso. Este hecho es ajeno a la voluntad, pero no cabe a su respecto pesimismo porque la vida conserva su eterna fecundidad, y cuando un organismo cultural sucumbe por senectud, lo reemplaza otro que vuelve a recorrer su ciclo. No es posible, sin embargo, predecir cuál será el organismo de la proxima cultura : la sociología comprueba la terminacion de un ciclo, pero no puede adivinar cuando comenzara el otro. Sin embargo hay,

comparando analógicamente la fenomenología social de los ciclos egipcio, clásico y contemporáneo, distintos estadios que pueden precisarse y quizá mostrar lo que el velo del porvenir tiene aún oculto. Así: en lo egipcio, el primer estadio de su civilización, una vez que su cultura hubo tomado aquella forma, va de 1780 a 1580 (a. C.), es decir, la época de los Hyksos; análogo al clásico de 350 a 150 (a. C.), que es el período del helenismo; igual, por lo tanto, al occidental de 1800 a 2000, que es el de la presente civilización europea. El segundo estadio, en lo egipcio, va de 1580 a 1350, es decir, la 18ª dinastía, que culmina en Thutmosis III; análogo, entonces, al clásico de 150 (a. C.) a 100 (d. C.) o sea de los Graeos hasta Nerva, con la figura central de César; en lo occidental... sólo el porvenir podrá decir cuánto tiempo requerirá dicho estadio. El tercer y último estadio va en lo egipcio, de 1350 a 1205, con la dinastía 19ª, la época de Sethos I y Rhamsés II; análogo, en lo clásico, al de 100 a 300 (d. C.), de Trajano a Constantino, en el cual descuellan Trajano y Adriano; en lo occidental... menos todavía que en el caso del segundo estadio puede aventurarse cálculo de la duración de este tercero.

Pero difícilmente tendrán una duración tan prolongada como las de las culturas egipcia y clásica, pues la vida actual, con la facilidad de comunicaciones y solidaridad completa, va mucho más ligero que la de aquellos ciclos culturales. Lo que sí puede comprobarse es que ha terminado ya el sentimiento impersonal de la forma, por el sentido religioso de la forma absoluta: el arte del siglo XX es un alejandrinismo típico. En vez del arte viviente se adora su momia, y todos recombinan los fragmentos de su herencia, con un modernismo senil que toma por desarrollo una variante cualquiera. También Alejandría tuvo sus prerafaelistas, con vasos, muebles, cuadros y teorías: sus simbolistas, naturalistas, expresionistas, dadaístas, cubistas, *istas* de todo género. Se encubre la pobreza artística con una ostentación de tamaño: calles pretensiosas, plazas enormes, exposiciones inmensas, todo esto aturde y engaña, pues lo colosal reemplaza a lo profundo, como las dimensiones gigantescas disfrazan la falta de alma de la forma. Las ruinas de Luxor y Karnak, construcciones de Rhamsés II, significan para el final del sentimiento

egipcio de la forma, lo que los restos del Palatino y de los foros imperiales y el Coliseo, para el apagamiento del alma antigua. Todo es enorme, gigantesco, colosal... Por último, ese mismo esfuerzo se convierte en involuntaria simulacion de falsa grandeza: Rhamsés II, en sus enormes construcciones, las adorna con escenas en relieve y con inscripciones sacadas de monumentos anteriores y en las cuales suplanta con su nombre el del antecesor; Constantino embellece su arco de triunfo con esculturas sacadas de otros monumentos. Comienza entonces el reinado de las copias, de las imitaciones: todo artista es copista. Roma se llena de reproducciones de lo griego: la estatua de Augusto es copiada del Doryphoros, de Policletes. Así, en lo occidental, Lenbach es la sombra de Rembrandt; Makart, la de Rubens. Así hace 1500 años, desde Ahmose I a Cleopatra, el egipticismo sólo era la sombra del arte anterior, copia superficial que en lugar del estilo de verdad colocaba el gusto de la moda del dia, produciendo enormidad de falsas obras de arte sin valor artístico, reflejo de reflejos. Y el momento actual de la civilización europea presenta rasgos análogos, tan idénticos que se diría son repetición literal: la sociologia, entonces, está plenamente justificada para afirmar que la decadencia de Occidente es un hecho evidente.

XXIII

EL FENÓMENO FILOSÓFICO

Al utilizar la sociología los datos de la filosofía, se encuentra con que ésta, en los diversos matices de sus diferentes escuelas, tiene que creer en determinados objetos sin poder comprobar su existencia, porque la crítica enmudece y comienza la fe: Kant sostiene que por el pensamiento pueden comprobarse las formas del pensar y que hay una alma cuya estructura cabe analizar, es decir, los elementos psíquicos y funciones que la observación crítica introspectiva determine. Pero queda por demostrar que es posible una disciplina científica abstracta del alma, que dé resultados idénticos a los admitidos, tanto que la psicología

resulta la menos científica de las disciplinas filosóficas, porque en su aspecto empírico carece hasta del objeto técnicamente científico, desde que sus investigaciones y conclusiones equivalen, en última tesis, a una lucha sempiterna con sombras y apariciones, tanto que el solo concepto «alma» es un término vacuo y caprichoso. Ningún psicólogo, en efecto, ha podido analizar o definir científicamente los fenómenos de voluntad, el arrepentimiento, la angustia, los celos, el capricho, la intuición artística, pues se detiene en la definición de unidades de espacio y de óptica, diferenciando sólo los conceptos, si bien con sutiles juegos espirituales y con distinciones verbales, haciendo prestidigitación de observaciones corporales y experimentales con fenómenos íntimos. La voluntad no es siquiera un concepto sino una palabra, como Dios: es decir, un signo de algo de que íntimamente se está convencido pero que no puede definirse. Se acepta así — porque sí — que alma nada tiene que hacer con espacio, objeto, distancia, cantidad, límite, causalidad; cada idioma tiene al respecto distinta terminología y cada escuela filosófica usa los mismos términos dándoles significado distinto: los métodos lógicos no son cosas del espacio, como la realidad no es ya una posibilidad, ni se puede con un bisturí hacer la autopsia de un tema musical: tampoco puede dividirse en sus diversas partes el alma por medio del pensamiento, pues todo lo que el alma misma jamás puede saber es que lo único que en tal sentido le cabe alcanzar es que nunca sabrá nada. Rembrandt podía, para los que lo conocieron, comunicarles algo de su alma con su autoretrato o aún un paisaje: pero de las emociones del alma, que no son susceptibles de discusión, difícilmente puede darse a los demás idea aproximada por una mirada, un par de compases de una melodía, un movimiento apenas perceptible, por más que éste es el único lenguaje posible del alma, que no puede transmitirse a los que están lejos: la palabra como sonido, como elemento poético, puede servir de relación, pero no como concepto lógico ni como elemento científico.

La palabra alma da al hombre instruído un sentimiento de su sér íntimo, independiente de todo lo real o realizado, con la conciencia de las posibilidades más ocultas y propias de su vida, de su destino, de su historia: en todos los idiomas lo único positi-

vo que significa es que no es el mundo exterior: es decir, es un concepto negativo. Cierto es que la idea de tiempo, que arranca del sentimiento de la direccion de la vida eternamente en movimiento, ha sido concebida en igual forma como resultado de la seguridad íntima del destino, y viene a ser el concepto contrario al del espacio, es decir, una negación teorica de una cantidad positiva, encarnación de todo lo que no puede extenderse; por eso todos los atributos filosóficos del tiempo son el reverso de los del espacio. Del mismo modo, el concepto de alma es el reverso del mundo, con la ayuda de la antítesis de lo interior y exterior, y la contraposición de sus atributos respectivos. La tendencia filosófica a pensar abstractamente sobre todo lo que cae bajo los sentidos se ha extendido a lo contrario, a lo que no tiene forma material, ni extension, ni hace parte del mundo exterior, creando un fantasma, una visión etérea, una forma imaginaria, sobre cuyo carácter, cual *fata morgana*, sin notarlo se engaña. Cree encontrar en esa visión la estructura del alma: habla de funciones, complejidad de sentimientos, tendencias impulsivas, procesos, ondas de conciencia, amplitud, intensidad, paralelismo, sin percatarse de que traslada sólo conceptos de ciencias naturales, como si el alma fuera un capítulo de la física. La voluntad — se dice — obra sobre objetos: pero eso es una figura de espacio; lo consciente y lo inconsciente son equivalentes a lo sobrenatural y a lo no natural. Las modernas teorías de la voluntad y las del pensamiento se encaran como funciones de una máquina, y analizar un sentimiento viene a ser examinar matemáticamente el espacio de una sombra, delimitándolo, dividiéndolo, pesándolo. Esas investigaciones psicologicas, por más que se basen en la anatomia cerebral, están llenas de localizaciones mecanicas y se sirven de un sistema de coordenadas imaginarias en un espacio imaginario de alma. La psicología experimental viene a ser un disfraz de la física: las vias cerebrales y los haces de asociaciones equivalen al esquema del proceso de la voluntad y del sentimiento, ambos fantasmas del mismo espacio, de modo que es lo mismo que explicar una facultad psiquica con la exhibicion grafica de la region cerebral correspondiente, construyendo así un sistema arbitrario de funciones ópticas.

El concepto de alma es simbolico de cada estado cultural, pero independientemente del espíritu del idioma respectivo. Todas las lenguas occidentales tienen el concepto de voluntad, inmanente en su síntesis, porque el sentido fáustico exige ese vocablo: por eso aparenta ser algo que no se discute y que es independiente de toda crítica. La psicología, pues, al convertir en axioma la existencia del alma, con todos los atributos que le presta, simplemente añade uno más a la serie de símbolos culturales. De ahí la singularidad de que tal concepto de alma aparezca literalmente como algo cuasi visible, imagen real, algo realizado y que ya es, en el espacio — cual la impresión de las modalidades numerales de múltiples dimensiones — susceptible de causalidad y de limitación: es decir, un mecanismo y no un organismo. En tal imagen psicológica se echa de menos precisamente lo que realmente debe ser el alma, a saber, la acción del destino, la dirección forzada de la existencia, lo posible que la vida realiza en su decurso: no se menciona siquiera el factor misterioso del destino ni se da importancia a la experimentación de la vida. El vocabulario psicologico está lleno de asociaciones, apercepciones, afectos, impulsos, pensamiento, sentimiento, voluntad, que son cantidades ópticas, mecanismos inertes, cuya topografía es lo que constituye el campo de psicología semejante: se busca analizar la vida y se dibuja una ornamentación, quedando el alma tan impenetrable como antes, como el gran secreto, el eterno *devenir*, la vida misma.

Esas modalidades imaginarias son simple reflejo del mundo exterior. El salvaje o el niño no tienen propiamente conciencia de su alma, no se han apropiado todavía mundo alguno, porque sólo poseen un montón de sensaciones, un caos y no un cosmos: cada mitología primitiva contiene, además de las fuerzas demoníacas naturales, un culto especial del alma, que busca congraciarse por el hecho de que habita en su cuerpo y de la cual sólo se libra con la muerte: el culto demoníaco es apolínico; el del alma, dionisíaco. El mundo psíquico es una función del mundo exterior, y el alma empírica, el *alter ego*, reflejo de la naturaleza empírica: por eso se alude tan frecuentemente al ojo interior, a la mirada interna. El momento en que el niño, al llegar a la pubertad, toma conciencia de su *yo*, es un acto místico que

le descubre la antítesis de alma y mundo, contrarios y armónicos a la vez: porque, al comprender el concepto de profundidad, crea instantáneamente el mundo de extensión, ordena la masa de las impresiones en la dirección de la vida, obedeciendo a la orientación de su destino; por su parte el alma empírica también tiene su profundidad, anchura y altura, con sus sentidos íntimos, que al mismo tiempo comprueban una ordenación interior que, como la exterior, es signo del mismo destino, de la misma necesidad. Desde ese instante queda planteado el problema insoluble del libre albedrío, entre la libertad y la necesidad, con la contradicción entre lo externo y lo interno. El materialismo histórico y el determinismo ético se basan en la confusión de causalidad y destino, mientras que lo que se aprende es la imagen del alma, cual un paisaje en la luz refleja de la conciencia del día: siendo así que en los momentos más íntimos de la vida — en aquéllos, por ejemplo, que dan origen a las verdaderas poesías líricas — esa imagen se desvanece y el hombre tiene conciencia de su alma y de su libertad.

Cada cultura, pues, encara los problemas filosóficos con relación a su propia alma: así como, en el ciclo cultural occidental, la filosofía kantiana difícilmente podrá ser comprendida por quien no sea teutón o se haya con dicho espíritu connaturalizado, así otras filosofías, como la hindú, por ejemplo, sólo podrá entenderse por quien haya vivido en la India y respirado su atmósfera intelectual. La cultura occidental todo lo expone en forma de libro; la hindú, en los suyos, no se preocupa ni de exactitud científica ni de claridad de estilo, sino de mostrar el medio de realizar las verdades espirituales y fijación de su simbolismo, para el aprovechamiento de los iniciados. No cabe, entonces, comparar homológicamente los rasgos simbólicos del alma hindú con los de la apolínica o fáustica: para el hindú no se trata de ejercitar el pensamiento sino de ahondar el propio ser, no de investigar la realidad con procedimientos conocidos sino de formar procedimientos nuevos y mejores; el occidental reflexiona, experimenta, critica, define: el hindú practica el yoga, buscando transformar su organización psíquica para ultrapasar los límites de la experiencia; aquél va de idea en idea, induciendo, deduciendo, diferenciando, integrando; éste,

de situación en situación: aquél, asciende siempre en la esfera de las abstracciones, de lo particular a lo general, de esto a las ideas, etc.: éste, solo cambia adelantando la forma de su estado de conciencia. Ambas mentalidades llegan a formular análogos conceptos: para el occidental, significan un escalón en la abstracción; para el hindú, la representación de un estado: es decir, no se trata de identidad sino de inconmensurabilidad. En cada concepto occidental del mundo hay una correlación sistemática de leyes de la razón, partiendo de lo concreto comprobado para llegar a lo abstracto ideado: en el hindú, simplemente la descripción empírica de la marcha ascensional del alma, de su forma más inferior hasta la más superior. Por eso Keyserling sostiene que ambas filosofías — hindú y occidental — son recíprocamente impenetrables; así, en el esfuerzo occidental más sonado de compenetración del alma hindú, en el movimiento teosófico, se confirma aquella opinión: las doctrinas hindú resultan generalmente aplicadas en sentido contrario, cabalmente porque cada alma, occidental o hindú, las entiende de manera diversa; por eso la reencarnación, que para el alma hindú es un castigo terrible, es un consuelo singular para el alma occidental; el elevado espiritualismo hindú se convierte, en su disfraz teosófico, en un cómodo materialismo anglosajón; la sublimada personalidad independiente hindú del individuo se transforma en una cristalización católica, con autoridad y obediencia; la práctica hindú del yoga para elevar el alma a esferas sobrehumanas, en la teosofía consiste en procurar nuevas fuerzas para emplearlas en ensanchar la expansión y obtener mayor éxito: tan sólo en el ocultismo parecen marchar paralelos ambos movimientos. Eso muestra como ambas almas, aun usando idénticos términos, conciben diferentemente las cosas.

Cada cultura, por lo demás, tiene su psicología, su teoría del alma y su experiencia del mundo: la imagen del alma jamás da un tipo universal, sino individual, pues investigador alguno puede independizarse de la suya propia y de su ambiente, de modo que no es posible analizar sino el alma de la cultura respectiva, pues las modalidades psicológicas del alma de otras culturas no las puede apreciar sino con el cartabón de la suya, que viene a ser el lecho de Procusto para todas las demás. De

ahí la absoluta imposibilidad de ocuparse de psicología en abstracto y de pretender que lo que por tal se entiende es universal y humano: la psicología, como todas las ramas de los conocimientos, es exclusivamente relativa a la agrupacion cultural correspondiente; y por eso la psicología europea no es la nipona ni la hindú ni la egipcia ni la de cualquier otra cultura, si bien puede tener puntos de contacto con unas mas que con otras, como sucede con todos los fenómenos sociales occidentales, íntimamente ligados con los clásicos y arabes. De modo, entonces, que siendo relativa toda psicología lo es igualmente el concepto de alma, que cada cultura entiende — bajo este nombre — como entidad espiritual diferente, y aun cada época de un siglo cultural modifica dicho concepto: sencillamente porque los atributos y los rasgos que se conceden al alma no son sino la expresión simbólica de la idea de existencia, que evoluciona constantemente. Así el hombre fáustico, con su apasionada tendencia a lo ilimitado y eterno, se encuentra en sempiterna contradiccion con las condiciones exteriores de la existencia, que trata de amoldar al ideal de vida que se ha formado: domina entonces en su alma empírica un símbolo que responde a ese ideal, y por eso se habla de la voluntad como de una entidad que tuviera existencia propia y que se encuentra en todas las almas de la humanidad; pero esto es una ilusión, porque ni el hombre apolíneo ni el mágico tenían análogo ideal ni por ende igual símbolo, si bien tenían ciertamente otros símbolos que respondian a los ideales de vida de su ciclo cultural.

La psicología científica procede, en el fondo, como el hombre primitivo: éste, en la forma ornamental de su lengua, siempre conjura lo extraño, que considera demoniaco, haciéndolo *tabu* con forma, expresión y reflejo de sí mismo; aquélla conjura a su vez el alma, que hace *tabu* como el hombre primitivo con su lenguaje pretencioso, no con los ritos y fetiches del otro sino con representaciones y distinciones sutiles: como defensa contra lo insondable e incognoscible del espíritu. Toda psicología teórica es un conjuro de palabras consagradas, una sublimacion del mismo acto por el cual el salvaje busca enseñorearse de su enemigo, hombre o divinidad: la imagen del alma es un fragmento de mitología retardada, perteneciendo a las creaciones de

las que la sabiduría ha dicho que no se debe hacer ni imagen ni comparación.

Para la sociología, entonces, es indispensable despejar ante todo lo que puede obstruir el fenómeno filosófico. Desde que la filosofía, como todos los otros fenómenos sociales, es expresión de su organismo cultural, con su simbolismo y su destino, menester es precisar su orientación relativa. La cultura occidental distingue dos mundos de caracteres diferentes: el de la naturaleza y el de la historia, que considera respectiva y morfológicamente con el criterio de lo sistemático y de lo fisionómico. Ahora bien: la psicología de las escuelas considera que el alma es una parte de la naturaleza, sometida a leyes, independiente del tiempo, inmutable, de modo que busca clasificar sus partes dentro de un espacio topográfico y una explicación causal; pero la nueva docirina sociológica, aplicando el criterio y el método con que considera a toda la fenomenología social, considera el alma como un fenómeno histórico en constante transformación y debiendo ser analizado en cada una de las culturas y las épocas, para comprender su significado: es decir, la psicología anterior estudiaba el alma con criterio sistemático; la nueva, con criterio fisionómico, como una de tantas manifestaciones humanas que son sólo expresión símbolica de su ser íntimo. Para precisar tales manifestaciones se requiere conocer no sólo sus rasgos, actitud, gestos, ropage, sino su idea de cantidad, su imagen de la naturaleza, todo lo cual viene a dar la del alma.

El hombre apolínico miraba a su alma como uno de tantos componentes del hermoso grupo de un cosmos ordenado: una suma de cosas apreciables a los sentidos; pero no se preocupó ni de la voluntad ni de las correlaciones funcionales, ni de las demás representaciones de la psicología occidental. El hombre fáustico, por el contrario, siempre presupone al análisis funcional en su alma: pensar, sentir, querer, es su trilogía de relaciones transcendentes, centros de funciones; todo lo encara con criterio matemático, pues asociaciones, apercepciones, actos voluntarios, etc. vienen a ser funciones matemáticas. Para el hombre apolínico el alma era un cuerpo, con sus diferentes partes: para el fáustico, es un espacio, con sus distintos procesos: aquél, siente plásticamente a su psiquis, que mora cual sombra en el

Hades, pero siempre como imagen del cuerpo: éste, la encarna musicalmente, pues la sonata de la vida interna tiene a la voluntad como tema principal, siendo el pensar y sentir los temas secundarios, y la composición se desenvuelve con un estricto contrapunto espiritual y bajo reglas que precisamente se esfuerza de precisar la psicología. Los elementos fundamentales del alma son, en ambas culturas, análogos a sus conceptos matemáticos: en la antigua, son tamaños; en la occidental, son relaciones: la estática del alma apolínica es el anverso de la dinamica del alma fáustica. El heleno no tenía la memoria historica, que tiene siempre presente a todo el pasado y que suma el instante actual en el mar de lo infinito: la memoria y la base de la introspección, el cuidado y piedad por la propia historia, corresponden al concepto del alma como espacio y sus perspectivas ilimitadas. Vive el antiguo en forma de una línea de puntos, del todo en el instante mismo, con deliberada prescindencia de lo anterior y posterior: en ninguna tragedia griega tiene importancia la vida interna de los personajes, cual sucede en *Otelo*, *Lear*, *Tasso*: el estilo clásico es anedóctico místico: el moderno, genético, histórico. El alma antigua era plástica; la moderna, musical.

Ese concepto apolínico del alma empalidece ante el alma mágica de la cultura árabe: los estoicos romanos — casi todos semitas — la descartan hasta que, en la literatura imperial, parece ser sólo un recuerdo.

El alma, en la cultura mágica, netamente representa el dualismo de dos substancias misteriosas, espíritu y alma, respondiendo a la vieja antítesis religiosa de la cultura persa: la luz y la sombra, Ormuz y Ahrimán. Entre aquellas dos substancias no concibe el árabe relación estática ni dinámica, sino una magicamente misteriosa: como la física de Democrito o la de Galileo, respecto de la alquimia y la piedra filosofal. Ese concepto oriental, en los primeros cuatro siglos de la era cristiana, es la base de toda doctrina psicológica y teológica: el evangelio de San Juan, como los escritos de los gnósticos y la patrología, como la producción filosófica de la decadencia romana, tomaron aquel concepto de Siria y Alejandría; Poseidón, malgrado su helenismo, sustituye el concepto apolínico por el mágico. El alma es el

campo de batalla entre el espíritu abstracto, que comprende a Dios, y el alma propiamente, que es el principio de vida del cuerpo: el espíritu es la mirada fija en lo infinito, desdeñando la vida terrenal; el alma, es la ordenación de la vida. San Pablo hace suyo ese desdoblamiento del alma: la gnosis lo mismo, con sus éxtasis espiritual y corporal, las tendencias buenas y las malas. Las escuelas árabes de Bagdad y Basra profundizaron la psicología: Alfarabi y Alkindi ahondaron sus problemas, ejerciendo una influencia singular sobre la psicología escolástica y mística. La cultura mágica es la de las religiones reveladas: de ella salieron los sistemas en su primera época, a saber, cristianismo, neoplatonismo y maniqueísmo: más adelante, el islamismo y la forma religiosa del judaísmo actual, íntimamente impregnado de espíritu morisco. La influencia arabizante en la cultura occidental es uno de los fenómenos simbólicos más hondos, pues sabios moros españoles, con nombres de forma castellana, se desparramaron por toda Europa, enseñando por doquier: Dante mismo tuvo por maestro a un arabizante y su *Divina Comedia* está vaciada en el molde de un poema árabe, si bien su contenido es cristiano: en ella es visible la influencia de la metafísica neoplatónica del cordobés Abenmasarra y del sufí murciano Abenarabi, describiendo el *isrá* y el *mirach* de Mahoma, desde Jerusalem hasta el trono de Dios, tanto que el *Fotuhat* de Abenarabi es el molde visible del poema dantesco, a través de la enseñanza arabizante de su maestro Bruneto Latini, traída de su embajada güelfa florentina a la corte hispano morisca de Alfonso el sabio: el arabismo, floreciente en Asia Menor y norte de Africa, dió a la Iglesia sus mejores teólogos como a la corte imperial de los Hohenstaufen, en Palermo, sus poetas, sus sabios, y sus astrólogos; de modo que el espíritu mágico ha orientado indiscutiblemente la formación cultural europea. A este respecto conveniente es recordar que el más autorizado arabizante español contemporáneo, Asin Palacios, está — como Spengler — convencido de la influencia de la cultura arábiga en la civilización occidental. Y lo demuestra en forma que es interesante recordar: el islam — dice — después de conquistar los países asiáticos aledaños de la península arábiga, se extendió rápidamente por el norte de África, España y mediodía de

Francia e Italia, sin excluir de su dominacion algunas islas mediterráneas, como las Baleares y Sicilia; el contacto de las dos civilizaciones, cristiana e islámica, se establece pronto, a través de sus fronteras orientales y occidentales, por conductos constantes, normales y nada ocultos. Sin contar la comunicación por la guerra, cuya influencia en el mutuo conocimiento de los pueblos beligerantes es bien notoria, el comercio terrestre, y sobre todo el marítimo, no tardó en anudar estrechas y continuas relaciones económicas entre cristianos y musulmanes: a partir del siglo VIII de nuestra era, o sea desde el primero de la hégira, durante más de 300 años un comercio activísimo se mantuvo entre los musulmanes de Oriente y los países rusos, escandinavos, germanos y anglosajones, por medio de expediciones regulares que, partiendo del Caspio, atravesaban la Rusia y siguiendo el curso del río Volga, llegaban al golfo de Finlandia, para extenderse desde allí por el Báltico hasta Dinamarca, las islas británicas e Islandia: las enormes cantidades de monedas árabes encontradas en las excavaciones practicadas en varios puntos de esa extensa zona comercial, son un testimonio irrefragable de la importancia y continuidad de este primer conducto de comunicación, anterior al siglo XI: mas tarde el comercio se desvía para seguir otra ruta no menos frecuentada: naves venecianas y genovesas, así como también musulmanas, recorrían en todas direcciones el mar Mediterraneo y fomentaban el intercambio de los productos de la Europa cristiana con los de los países islámicos del norte de África, de España, de la Siria y aún del extremo Oriente; colonias populosas de mércaderes italianos afincaban pacíficas en los puertos de Berberia y en otros puntos del litoral mediterráneo, dominados por los musulmanes; sin escrupúlo alguno comerciantes, exploradores y aventureros, de una y otra religión, navegaban juntos en barcos italianos desde las costas españolas y marroquíes hasta las del Egipto y Siria. Al estímulo económico unase el ideal religioso: las peregrinaciones a los Santos Lugares, detenidas momentáneamente por las primeras conquistas del islam, se reanudan muy pronto: un número no escaso de eclesiasticos y seglares, procedentes de todos los paises cristianos de Europa, sin excluir los mas remotos, emprenden desde el

siglo VIII continuas peregrinaciones a Jerusalem, residiendo años enteros en medio de poblaciones musulmanas; el protectorado franco sobre las iglesias cristianas de Oriente, reemplazando con la fuerza y prestigio de Carlo Magno la débil autoridad de los emperadores bizantinos, aseguró esas peregrinaciones por medio de convenios diplomáticos y las fomento con fundaciones de hospederías, monasterios y basílicas, en Tierra Santa: durante los siglos IX, X y XI, las peregrinaciones se hacen mucho más frecuentes y dejan de ser individuales para convertirse en colectivas, llegando a adquirir el carácter de verdaderas emigraciones en masa; numerosas muchedumbres de nobles y plebeyos, capitaneadas por prelados, atraviesan Europa, desde sus regiones occidentales, la Normandía especialmente, para trasladarse a Palestina; alguna alcanza la fabulosa cifra de 12.000 peregrinos y son ya como precursoras y anuncio de las cruzadas. No hay para qué ponderar la íntima y duradera comunicación que se establece entre el islam y la Europa cristiana, durante los siglos XII y XIII, al influjo de estas nuevas expediciones de carácter francamente conquistador: los historiadores especiales de las cruzadas han puesto de relieve los vestigios, cada vez más evidentes, de la atracción que ejerció sobre los cruzados la cultura oriental, con la cual vivieron en permanente contacto; aquellos estados cristianos que por la fuerza de las armas consiguieron fundarse a raíz de la primera cruzada, equivalen a una verdadera colonia europea afincada en el corazón del islam, entre el Eufrates y el Egipto: en ellos una no escasa parte de la organización administrativa, aduanas, ejército, hasta las costumbres, los manjares y los trajes de los orientales, fueron adoptados por los príncipes francos, así como por los caballeros que de todas las regiones de Europa, hasta de los países escandinavos, iban arribando a la Siria en las cruzadas sucesivas. Los repetidos fracasos de las cruzadas para aniquilar el islam trajeron, como escuela y reacción, la idea de la pacífica conquista de las almas por la predicación y la catequesis: desde el siglo XIII un nuevo lazo de comunicación espiritual se anuda con el islam, mediante las misiones de los frailes franciscanos y dominicos que, para llevar a feliz término sus anhelos de conversión, tienen que emprender el estudio profundo de la lengua

y de la literatura religiosa de sus catecúmenos y residir en medio de ellos durante largos años. A todos estos conductos generales de estrecha comunicación entre el islam y la Europa cristiana hay que añadir otro más interesante y de mayor relieve: el contacto de ambas civilizaciones en Sicilia y en España. Desde mediados del siglo IX, los piratas normandos habían iniciado sus incursiones marítimas, de las costas de los países escandinavos hasta el litoral atlántico y mediterráneo: Francia, Galicia, la España musulmana, la Italia meridional, Sicilia, islas Baleares, fueron repetidas veces teatro de sus piraterías y bárbaras violencias; en los comienzos limitábanse solo a ocupar algunos puntos costeros, durante el tiempo preciso para apoderarse del botín y regresar a sus naves: pero pronto cobraron afición a las tierras meridionales y fueron fijando en ellas su residencia más o menos definitiva: de esta manera, verdaderas colonias de hombres del norte, daneses, suecos, noruegos, ingleses, bretones, etc., se ponen en contacto con las poblaciones musulmanas de España (Lisboa, Sevilla, Orihuela, Barbastro, etc.) y con las de la isla de Sicilia. En esta isla, sobre todo, es donde las incursiones normandas adquieren mayor carácter de permanencia, transformándose en conquista durante el siglo XI: una dinastía de reyes normandos se afinca y perdura, hasta el siglo XIII, en un país casi completamente islamizado: la población de la isla fué durante aquel largo período una abigarrada mezcla de razas, religiones y lenguas; en Palermo, la corte del rey normando Roger II estaba formada de cristianos y musulmanes, bilingües y trilingües, vacilantes entre dos o tres confesiones religiosas, versados en la literatura árabe y en la ciencia griega: caballeros y soldados normandos, clérigos y nobles de Italia y Francia, sabios y literatos musulmanes de España, África y Oriente, convivían en el servicio del rey, bajo una organización palatina que, en la realidad de los oficios y hasta en los nombres, era un calco de las cortes musulmanas; el rey se ataviaba a la oriental, con fastuoso manto bordado de letras cúficas, sostenía un harem a usanza mahometana y gustaba cubrirse con el parasol de gala, a imitación de los califas fatimíes del Egipto; su propio cocinero, el director de su fábrica de tapices, su guardia personal, sus ministros, sus médicos y astrólogos, eran musulmanes:

el rey mismo hablaba y escribía el árabe, y el sello de sus diplomas, la cancillería y las monedas, como todo el ceremonial cortesano, eran una imitación del sello, monedas y ceremonial de las cortes islámicas; hasta las mujeres cristianas de Palermo habían adoptado el traje, el velo y la lengua de sus convecinas musulmanas; una academia científico-literaria funcionaba bajo la protección del rey, que también tomaba parte en sus tareas: y en ella colaboraban geógrafos musulmanes tan célebres como Edrisí el africano, y poligrafos como el español Abu salt de Denia, médico, filosófo y poeta, al lado de otros literatos y sabios árabes, judíos y griegos de la isla. Pero cuando la corte de Palermo semeja en todos sus aspectos una corte musulmana, es bajo el largo reinado de Federico, rey de Sicilia y emperador de Alemania, en la primera mitad del siglo XIII: aquel emperador filósofo, librepensador y políglota, rodeóse, como sus antecesores, de musulmanes para las tareas de la paz y para las empresas bélicas; en sus viajes a Tierra Santa y a través de Italia, acompañábase de ellos, teníalos como maestros y colaboradores de estudio, como cortesanos oficiales y ministros; hacía venir de España o de Oriente para su recreo bailarinas y danzantes serracenos: su doble harem, uno en Sicilia y otro en Italia, estaba custodiado por eunucos a la moda oriental; esclavos negros hacían sonar bélicas trompas en el cortejo imperial: y hasta la túnica con que fué sepultado al morir ostentaba bordada en oro una inscripción arábiga: los papas y los otros reyes cristianos lamentaban públicamente el escándalo de aquella corte y de aquel emperador, cristiano sólo de nombre, aunque representaba la más alta autoridad civil de la edad media. Pero, a la vez que las costumbres y diversiones, fomentaba también las ciencias y las letras musulmanas: en la universidad de Nápoles, fundada por él en 1224, consiguió reunir una rica y selecta biblioteca de manuscritos árabes; hizo traducir las obras de Aristóteles y Averroes, enviando además copias a París y Bolonia para su difusión; con liberalidad regia supo atraer a su corte filósofos, astrólogos y matemáticos hebreos o musulmanes, y, no saciada con esto su curiosidad científica, todavía invitaba a los sabios del islam oriental y occidental a que resolvieran por escrito las cuestiones y problemas que más

le preocupaban: así es como un célebre filósofo y sufí de Murcia, llamado Abensabin (cuyo sistema teológico místico estaba estrechamente emparentado con el del murciano Abenarabi) pusóse en relación desde Ceuta con Federico para darle su opinión acerca de puntos difíciles de lógica, metafísica, psicología y teología. En la misma corte de Federico nació la escuela poética siliciana, la primera que usó la lengua vulgar y de la que arranca la tradición de la literatura nacional de Italia: imitando la moda de las brillantes cortes musulmanas de España, Federico se rodeó de poetas árabes, espléndidamente pagados, que en su propia lengua arábiga cantasen el elogio de las empresas imperiales y deleitasen su espíritu con amorosas rítmas; y es un hecho bien sugestivo para la historia del contagio de ambas literaturas, cristiana e islámica, la convivencia de estos trovadores árabes con otros trovadores cristianos que, en la lengua vulgar naciente, trataban de emular la habilidad artística de sus colegas infieles: aunque sólo se admita el contagio externo de la moda, sin influjo interno alguno en la técnica de trovadores silicianos, bastaría este hecho como síntoma de otras imitaciones literarias. Si bien este foco de cultura islámica, fomentado por la dinastía normanda de Sicilia, debió influir notablemente en la difusión de las letras y ciencias árabes por la Europa cristiana, su importancia palidece y hasta se eclipsa, al compararlo con el más brillante foco encendido en la España medioeval, la cual nos ofrece los mismos fenómenos que Sicilia, pero con intensidad y extensión incomparables y desde una fecha mucho más remota, a partir del siglo VIII de nuestra era o sea, tres siglos antes de que los normandos arribasen a Sicilia: el país de la Europa cristiana que primero entró en contacto íntimo con el islam, fué España: durante un larguísimo lapso de cinco siglos, desde el VIII al XIII, las dos poblaciones cristiana y mahometana habían convivido en la guerra y en la paz. Los mozárabes, después de la conquista islámica, son el lazo que primeramente anuda a ambos pueblos: la convivencia fué borrando presto las antipatías entre vencedores y vencidos: la lengua, la literatura, las costumbres, los trajes, hasta los vicios, creencias y supersticiones de aquéllos, adoptáronse por muchos de estos: ya en el siglo IX cristianos de Córdoba tenían a gala el uso de la lengua árabe.

desdeñando la latina: vestían como los musulmanes; algunos tenían haren y se circuncidaban, a estilo de los muslimes: deleitábanse con los versos y novelas arábigas, se consagraban al estudio de las doctrinas filosóficas y teológicas del islam, con una avidez y entusiasmo que no sentían hacia la literatura cristiana, preferida y olvidada, y hasta competían con los musulmanes en la poesía árabe, imitando las varias y complicadas combinaciones de su métrica. Y si esto acaecía ya en los primeros siglos de la conquista, bien puede sospecharse cómo iríase intensificando y extendiendo el contagio con el transcurso del tiempo, que lima asperezas en el trato y concilia las más irreductibles aversiones: así, con intervalos de luchas pasajeras entre ambos pueblos, el diario comercio con los musulmanes hizo que los mismos mozárabes de Toledo, antigua corte de los visigodos, empleasen la lengua y la escritura árabe de sus opresores para la redacción de instrumentos públicos, contratos, testamentos, etc., aun después de la reconquista de la ciudad por Alfonso VI a principios del siglo XII: y que estos cristianos arabizados pudieron comunicar a sus hermanos del norte de la península y aun a los del resto de Europa algún reflejo de la cultura islámica que conocían, es hipótesis bien verosímil, como basada en el hecho histórico de los continuos viajes y emigraciones, individuales y colectivas, que los mozárabes andaluces hubieron de emprender, bien para huir de las cruentas persecuciones religiosas, movidas por algunos de los primeros emires de Córdoba, bien con fines literarios y mercantiles. Al núcleo mozárabe hay que añadir otro elemento de comunicación, si no tan numeroso como aquél, también cristiano de orígen y que se fusionó mucho más con los vencedores: un número relativamente elevado de esclavos cristianos, gallegos, catalanes, franceses, alemanes, lombardos, calabreses, rusos, etc., servían en los más altos cargos de la corte y en el ejército y guardia personal de los emires de Córdoba, desde antes del siglo X: esclavizados en su infancia muchos de ellos, eran educados en el seno del islam: pero todos, sin excepción, eran musulmanes y algunos se distinguían por sus aficiones literarias, por su bibliofilia y hasta por sus dotes poéticas; aunque la elevada posición social y la fortuna adquirida retendríales a casi todos en su

nueva patria adoptiva, es de creer que algunos sintieran las añoranzas de su patria de origen y que a ella retornasen en la vejez. Imposible sería pretender enumerar siquiera otros muchísimos conductos de comunicación accidental y esporádica entre la Europa cristiana y el islam español durante la edad media: habría para ello de revivir el cuadro real de aquella sociedad hispano-muslímica, híbrida en su cultura, abigarrada en razas, lenguas y religiones, foco de la civilización occidental, que atraía irresistiblemente hacia sí la atención y la ingenua curiosidad de los pueblos semibárbaros de la Europa cristiana, apenas salidos de la infancia cultural, y que en ella podían admirar cuantos progresos científicos, literarios y artísticos narraban las historias de las grandes civilizaciones clásicas y orientales; sería necesario mencionar aun, como instrumentos de nexo, a los mercaderes judíos que con su comercio internacional, activísimo y extenso, y su aptitud natural para las lenguas y las ciencias, anudaban entre la España musulmana y las ciudades principales de la Europa cristiana nexos de toda especie, así materiales como espirituales; o bien a los cristianos prisioneros de guerra de los muslimes que, rescatados luego, volvían a su patria, o a los musulmanes esclavizados en país cristiano; o a los embajadores cristianos que visitaban las cortes muslimes de la península; o, en fin, a los viajeros europeos que a ellas acudían por razón de comercio o de estudios. A medida que la reconquista se fué realizando por las armas victoriosas de los reyes cristianos, los mudéjares o muslimes sometidos iban substituyendo a los mozárabes en la función de trasmisores de la cultura islámica: la superioridad indiscutible de esta cultura imponíase por sí sola a la admiración de aquéllos ásperos soldados, que descendían de las pobres montañas pirenaicas a las ricas, populosas y muelles urbes de Alandalus, cuya compleja organización social tanto contrastaba con la austera sencillez de las rurales aldeas del norte de la península; los reyes dieron presto palpables muestras de una inteligente política de atracción del elemento mudejar, contribuyendo con ella a la más rápida y fácil adopción de la cultura islámica: las alianzas políticas, mediante enlaces matrimoniales de los reyes castellanos o aragoneses con los musulmanes fueron frecuentes; Alfonso IX,

el conquistador de Toledo, lo mismo que sus sucesores de igual nombre, Alfonso VII y Alfonso el sabio, señalan la cumbre de esta política de atracción: la corte del conquistadar de Toledo, casado con Zaida, hija del rey moro de Sevilla, semejaba una corte musulmana; rodeado el monarca de sabios y literatos muslines, mantenía en su palacio una cancillería árabe para la redacción de su correspondencia diplomática en esa lengua; hasta la moneda era acuñada en tipo semejante al musulmán: la moda arábiga iba así descendiendo de las alturas de la realeza a las costumbres privadas: los cristianos se vestían a usanza mora, y el naciente romance castellano hencha su caudal léxico con voces arábigas: en la vida mercantil, en las artes y oficios manuales, en la organización de la vida municipal, en las costumbres agrícolas, esta influencia inevitable de los mudéjares fué preparando los ánimos para el influjo literario que culmina luego en la corte de Alfonso el sabio. Toledo había sido ya, durante el siglo XII, foco intenso de asimilación de las ciencias y letras arábigas al caudal cristiano; en la primera mitad de dicho siglo, apenas arrancada la ciudad de manos de los muslimes, el arzobispo Raimundo comienza a fomentar la traducción de las obras más célebres de la ciencia arábiga: libros de matemática, astronomía, medicina, alquimia, física, historia natural, metafísica, psicología, lógica, moral y política, toda la enciclopedia de Aristóteles, glosada o compendiada por los filósofos del islam, por Alkindi, Alfarabi, Avicena, Algabel y Averroes; las obras magistrales de los matemáticos, astrónomos y médicos de la Grecia, Euclides, Ptolomeo, Galeno, Hipócrates, comentadas y ampliadas por sabios musulmanes, por El Juarismi, Albatenio, Avicena, Averroes, Rasis, Alpetragio, fueron en Toledo vertidas del árabe, por mediación de intérpretes mudéjares y judíos, que ponían en romance castellano lo que luego traducían al latín cristianos doctos, no sólo españoles, sino también extranjeros, que desde los más remotos países de Europa afluían a la corte toledana: de entre ellos, conócense los nombres y trabajos del arcediano de Segovia, Domingo González; del canónigo toledano Marco; del judío converso Juan de Sevilla; de los ingleses Roberto de Retines, Adelardo de Bath, Alberto y Daniel de Morlay y Miguel Escoto, con su intérprete Andrés el

judío; de los teutones Hermann el dálmata y Hermann el alemán; del italiano Gerardo de Cremona, etc. Alfonso el sabio, educado desde su niñez en este ambiente de cultura semítica, toma en sus manos, al subir al trono, la direccion suprema de estos trabajos de versión, para hacerlos más fecundos y sistematicos con la proteccion oficial: políglota y enamorado de la literatura musulmana, él mismo toma parte en los estudios que fomenta; con una tolerancia que es fiel reflejo de la psicología social de su época, el rey reune en su corte a sabios de las tres religiones, para colaborar en la empresa: sin abandonar la orientacion sabia y erudita de la escuela de traductores toledanos, la intensifica haciendo verter nuevas obras de física y astronomía, al lado de otras de caracter más popular y menos técnico, pertenecientes a la literatura recreativa, moral, histórica y religiosa; ya en vida de su padre Fernando el santo y por su encargo redactáronse libros de apólogos morales, como los titulados *Libro de los doce sabios* y *Flores de filosofía*, en que se inicia el influjo oriental: Alfonso hace traducir en el mismo género el *Galila y Dimna*, *Bocado de Oro*, *Poridad de poridades*: redacta o hace redactar obras de juegos orientales, escribe su *Grande General Estoria*, en la cual aprovecha las fuentes árabes, y manda traducir el Corán y los libros talmúdicos y cabalísticos. Los avances de la reconquista, realizados por su padre Fernando, ofrecieron al hijo nuevo campo para ampliar su política de difusión de la cultura arábiga: Murcia y Sevilla, centros de célebres escuelas filosóficas y literarias, emulan apenas conquistadas, el esplendor científico de la corte toledana; Alfonso, gobernador de Murcia en vida de su padre, conoce allí al famoso filósofo Mohamed el Ricotí y pasmado de su saber, constrúyele de propósito una escuela para que en ella explique a moros, judíos y cristianos; el hecho no era del todo nuevo: antes de 1158 otro sabio musulmán, Abdala Bensahlo, enseñaba matemáticas y filosofía a moros y cristianos, que desde Toledo iban a Baeza ex profeso y conversaba en su escuela sobre temas teológicos con los clérigos que seguían sus cursos; en vida del mismo Alfonso X, otro filósofo de Malaga, llamado Benlope, disentia con los eclesiásticos pacíficamente: estos casos de tolerancia, efecto de la convivencia, debieron decidir al rey a dar forma

oficial a la fusión de ambas culturas, islámica y cristiana, mediante la fundación en Sevilla de un «estudio y escuela general» de latín y de arábigo, donde al lado de profesores cristianos los había musulmanes para enseñar la medicina y las ciencias; esta universidad interconfesional es todo un síntoma de la estrecha relación que los dos pueblos habían anudado en la primera mitad del siglo XIII... Se ve, pues, cuánta razón tiene Spengler al afirmar que la edad media, con su filosofía judaizante y su cábala, es un reflejo espiritual del arabismo, que da nacimiento al estilo gótico, a la vez. Todavía en los tiempos modernos, un filósofo tan caracterizado como Spinoza es sólo espejo de la filosofía mágica árabe: como hombre de la época barroca, ha disfrazado su pensamiento en el ropaje occidental, pero representando por completo la doctrina mágica del dualismo árabe de las dos substancias; la idea de Dios, como *causa sui*, era el concepto de la piedra filosofal; su determinismo es el ortodoxo de Bagdad, el *kismet* oriental; su ética *more geometrico* es completamente árabe. Hasta en la época coétanea la influencia de la cultura árabe es visible: el romanticismo germánico se ha complacido en la magia y la astrología, en el entusiasmo por el arte morisco y las visiones neoplatónicas; Schelling y su escuela filosófica están impregnados de arabismo mágico, en lo esotérico de su estilo y lo cabalístico de sus conceptos, dejando el estilo deliberadamente obscuro e inaccesible a la inteligencia común. Cada cultura tiene su mentalidad: la más clara fórmula de ideas fáusticas impresiona a un metafísico árabe como nebulosa y abstrusa; lo que, para el occidental, es verdadero, es falso para el árabe. Y esto demuestra una vez más cómo el concepto de alma tiene que ser distinto en cada cultura, como lo son todos los demás fenómenos culturales.

Cada sociedad tiene su filosofía y su religión, que responden a su alma cultural. La compenetración de conceptos provenientes de otra cultura nunca deja rastros duraderos: lo que ha pasado en la India con el budhismo lo demuestra, pues, el alma hindú, más fantástica que exacta, no se adapta a un concepto del mundo basado en la experiencia pura; así, la doctrina budhista basa su teoría del conocimiento en el sufrimiento para

llegar a la liberación, pero el alma hindú la transforma en la exaltación exclusiva del sufrimiento; la psicología budhista es doctrinariamente la más exacta, pero el alma hindú la convierte en fantasmagoría; la ética budhista es de maravillosa eficiencia, pero el alma hindú la entiende como revelación. Por eso el budhismo ha sido allí sustituído por el brahmanismo especulativo, ritualista, metafísico y formal; pero lo que condice con el alma de aquella cultura es el hinduismo, que responde admirablemente a las condiciones del espíritu nacional, tanto que allí el factor religioso es el más simbólico de los fenómenos sociales; con todo, la cultura hindú se caracteriza por su carácter de proliferación y no de unidad, pues no hay realmente ni una nacionalidad hindú, ni una fe ni un espíritu sólo, sino un mosaico estupendo y deslumbrador de colores y tipos diferentes, que su organización social de castas traduce con verdad. La cultura hindú es en el fondo eminentemente individualista, pero no en el sentido que este vocablo tiene en la cultura occidental: cultiva aquélla la idiosincracia personal y el sello típico de cada cuál, mientras que ésta uniforma superficialmente no sólo la sociedad sino la humanidad entera; de ahí esta singular contradicción: el alma hindú, que rechaza ostensiblemente la personalidad, la exalta y sublima más que el alma occidental, que predica la uniformidad social y humana. Para el alma hindú el ser más perfecto es el que se logra conocer mejor, y constituye el tipo humano más elevado: los rischis, los sabios del Himalaya: en el concepto occidental ese tipo perfecto equivaldría al dominio de todas las potencias humanas, lo que es un contrasentido que sólo la religion personifica en Cristo: pero el hindú busca realizarlo individualmente con la práctica yoga de concentración, lo que paraliza la acción, independiza de la materialidad de la vida y la espiritualiza en el dharma de cada uno, no alcanzando la perfección del tipo rishi sino las almas de edad suficiente, porque la sabiduría jamás es patrimonio de la juventud y equivale a la coronación de la existencia. Para el alma occidental aquel ideal, que nulifica la acción practica de millones de seres, es un error por cuanto cada individuo es, quiéralo o no, siempre órgano de la sociedad a que pertenece y su acción es sólo una función social, que varía según las condiciones de

cada uno: el tipo hindú de sabiduría y perfección equivale a la armonía musical perfecta, que se obtiene sólo por el concurso de una serie de instrumentos diversos; en la cultura occidental cada individuo es uno de esos instrumentos, de modo que no cabe aquella perfección ideal y aun sería más perjudicial que benéfica: en la cultura hindú es dicha perfección el único ideal, el objetivo supremo, a cuyo lado lo demás carece de todo valor.

Cada organismo cultural, en su existencia como tal y en su paso de la niñez a la madurez y a la senectud, es sólo realización de las posibilidades espirituales. El alma juvenil gótica busca fijar la forma de su existencia, su expresión, quiere comprenderse a sí misma y comprender a los demás, anhela por la claridad de su condición posterior: para ella el mundo exterior como el interior están aún envueltos en el velo del crepúsculo matutino, no distinguiéndose aún los objetos unos de otros; comienza entonces a clarear el ambiente y su reflejo en el alma, que en todo momento es espejo y complemento de la naturaleza. El porvenir deberá entregarse a la grave tarea de clasificar los elementos envueltos en la confusión nebulosa de la filosofía gótica, de la escolástica y de la mística, como a la vez tendrá que hacer lo mismo con la ornamentación de las catedrales y la pintura primitiva, indecisa aún entre el nimbo áureo y el fondo de paisaje, es decir, entre los modos de ver a Dios en lo mágico y en lo fáustico. La filosofía de la época está llena de una mezcla de metafísica árabe cristiana, del dualismo de espíritu y alma, con intuiciones nórdicas de fuerzas funcionales del alma: vale decir, la insoluta querella entre la primicia de la voluntad o de la razón, el problema fundamental de la filosofía gótica, solucionado por unos en el sentido mágico, por otros en el fáustico. Schopenhauer, el último filósofo sistemático, en su fórmula de «el mundo como voluntad y contemplación», ha inclinado su ética a la razón contra la voluntad. Esa antítesis filosófica es el símbolo de la cultura occidental, representando el sentimiento de la vida en los hombres de las cruzadas de la época de los Staufen, de la construcción de las catedrales: el alma era dualista para la filosofía.

Ahora bien: querer y pensar, en la imagen del alma, es dirección y extensión; historia y naturaleza, es la imagen del mundo.

El símbolo básico de la cultura occidental, la extensión infinita, se revela en los rasgos de ambos aspectos: la voluntad une al futuro con el presente: el pensamiento, lo sin límites, a lo que está a la vista; el futuro histórico es lo lejano en vías de ser tal: el horizonte infinito del mundo es lo lejano tal cual es, y tal es el concepto fáustico de la profundidad; por lo tanto, la idea de dirección equivale a voluntad y la de espacio a razón, casi en forma mística; y no otro es el cuadro que la actual psicología abstrae forzosamente de la vida interna. La cultura fáustica es una cultura de la voluntad, de carácter eminentemente histórico, pues la voluntad representa psíquicamente al mundo como historia en cambio, la cultura apolínica es la negación de la historia, toda presente, sin aquella dirección que se apodera del cuadro del mundo y lo orienta en el espacio ilimitado, es decir, sin el concepto moderno de voluntad: por eso tiene la idea de la fatalidad, el hado irresistible, sin admitir duda, como lo expresa el tipo arquitectónico de las columnas dóricas y la estatua desnuda, con su máscara estereotipada, pues la imagen apolínica del alma no contiene ningún factor de dirección, de voluntad, tanto que al lado del pensar, que personifica en Zeus, sólo registra los impulsos animales y vegetativos en forma somática, sin organización consciente hacia un objetivo determinado, sin el menor rastro de la necesidad de lo infinito.

La evolución de la idea de espacio de alma, lo infinito trascendente que el ojo interior presupone y que penetra en los momentos de reflexión, resulta gráficamente clara, comparándola con los otros fenómenos sociales coetáneos del mismo ciclo cultural. Así, la pintura del retrato, de van Eyck a Velásquez y Rembrandt, hace sentir, por la expresión de sus figuras, todo lo que la psicología científica trata de explicar en forma de sistema: el mismo contraste que presenta con los retratos egipcios y bizantinos subraya la transformación de aquel concepto, porque la lucha entre el querer y el pensar es el tema oculto de esas cabezas y su fisonomía, en contra de las representaciones idealizadas del helenismo posterior, que dan un tipo convencional de Eurípides, Platón, Demóstenes. La voluntad es el rasgo simbólico que diferencia el concepto fáustico del alma de los de otras culturas, pero la voluntad es un símbolo tan inde-

finible como Dios, fuerza, espacio: es decir, se le siente pero no se le demuestra: la existencia entera occidental le está sometida, de modo que el sentimiento de la vida y la imagen del alma son sólo su aspecto. Tan es así que el alma hindú tiende a escapar de la vida material y concentrarse en la divinidad, escamoteando la creación, exagerando la doctrina brahmínica que expande a Brahma en el mundo, mientras que el hindú busca salir de él: por eso, el tipo perfecto humano, para esa cultura, es el que a todo renuncia y no halla valor alguno en las cosas de la tierra: esa mismísima doctrina, interpretada por el alma occidental, llevaría al otro extremo, buscando realizar el dios en la tierra a fin de que los hombres se le parezcan, de modo que lo divino se encarne en lo terrenal, desapareciendo la distinción entre lo absoluto y relativo. El mismo concepto, entonces, es sólo de significado relativo a la cultura que lo interpreta. La perfección hindú es maravillosa: he referido en alguna clase anterior la sensación incomparable que me produjo un fakir en Benares, cuya concentración mental era tan extraordinaria que hacía meses continuaba en una posición física increíble y sólo descansaba al bañarse en el Ganges, indiferente a todo pero con una expresión extrahumana en su fisonomía y sobre todo en sus ojos: se veía que vivía en algún plano astral y que la existencia terrenal no contaba para él; no comunicaba sus impresiones, sin embargo, porque no concebía el proselitismo y sólo su ejemplo era prueba viva de lo que la práctica yogi puede hacer del hombre, elevando su espíritu a la esfera de la divinidad. Para el alma occidental aquel santón parecía ser una vida sin valor, puesto que nada hacía, nada enseñaba, vivía sólo para sí y se dejaba alimentar por sus semejantes: para el espíritu hindú aquel hombre era sublime y le estaban agradecidos de que su ejemplo los animara, siendo una bendición su presencia y un honor el alimentarlo: pues tal idealismo espiritual exige el pleno desapoderamiento de sí, mostrando que su ser es lo esencial y en su depuración concentraba todas sus facultades, libertandose de los lazos del *yo*. Los vocablos de egoísmo y altruismo pierden todo significado para el alma hindú, que cifra la felicidad en esa liberación, su *mukti*, y por eso la práctica yoga lo desprende de todo interés terrenal: porque el tra-

bajo no es un objetivo sino un medio, pero el sabio está por encima de ese medio burdo, desde que el valor supremo está en la plenitud de ser y no de obrar, no siendo la obra sino un medio para alcanzar tal plenitud; mientras tanto el alma occidental cifra todo en el trabajo y sólo aprecia el ser por su eficacia, sacrificando su vida a un medio de vivir; por otra parte, para el hindú no se actúa sobre los otros sino sobre sí mismo, pues cada uno sólo puede perfeccionarse para llegar a dicha plenitud: la beneficencia es, pues, malsana porque impide ese esfuerzo. Los vocablos son, por lo tanto, sólo sonidos: las palabras, humo; estéril es discutir sobre terminología, y lo esencial está en dar honestamente a cada término el mismo significado: de lo contrario todo se convierte en una vana querella de palabras. Así, espacio es tambien una palabra que tiene variados matices en matemática, filosofía, poesía, pintura, pero que busca expresar lo que no puede describirse, perteneciendo a la humanidad entera, si bien se la valora sólo en la cultura occidental.

Voluntad se encuentra en circunstancia análoga: es un gran símbolo para el alma fáustica, pero la apolínica no lo conocía. En última tesis, no hay diferencia entre espacio y voluntad: las lenguas de otros ciclos culturales carecen de términos para expresarlo, simplemente porque no tienen análogo concepto: así, la *voluntas* latina no es una vocablo psicologico porque, como *potestas* y *virtus*, se refiere a acción práctica, externa, visible, lo que la cultura occidental llama «energía»: siendo evidente que hay una gran distancia entre la voluntad de Napoleón, por ejemplo, y su energía. El espacio puro fáustico no solo incluyé la extensión sino el triunfo sobre lo exclusivamente material, la voluntad de dominar, cual se muestra en Copérnico y Colón, en los Hohenstaufen y Napoleon, es decir, el dominio del universo, la tendencia del alma a enseñorearse de lo que le es extraño, el poder del *yo* sobre el mundo.

La esencia de este concepto la patentiza, en el fenómeno artístico, la perspectiva. En otras culturas, como la china, por ejemplo, el punto de convergencia está en el centro del cuadro y no en su profundidad, lo que realmente es negación de perspectiva; en la antigua, la omision del fondo equivale a falta de dirección, voluntad, anhelo de dominar el *no yo*: porque la pers-

pectiva somete las cosas al *yo*, haciendo depender el cuadro del observador, quien lo domina desde el punto en que vienen a convergir todas las líneas: ese es el rasgo de lo lejano, que lleva al paisaje heroico, concebido históricamente, en la pintura o en los jardines, equivalente al vector matemático físico. La metafísica occidental tiende a la perspectiva, con sus distinciones entre la forma de la aparición y de la cosa en sí, entre voluntad y representación, *yo* y no *yo*: todas ideas dinámicas que formulan la dependencia funcional de las cosas respecto del espíritu, mientras que la metafísica antigua considera al hombre como cuerpo entre cuerpos, de modo que el conocimiento viene a ser un tocamiento. Platón nunca coloca al *yo* en el centro de la esfera de acción trascendente, como lo hace Kant. El moderno concepto físico de energía del espacio, es decir, de la forma básica de la energía en la distancia especial, la capacidad e intensidad, ilustra la relación entre voluntad y alma, o sea, la imagen del alma con la voluntad como núcleo y centro de relaciones.

La psicología de la voluntad no es, pues, ni universal ni específicamente cristiana ni deducción de teorías orientales. La cultura mágica, por ejemplo, habla con Murtada de diversas voluntades: una para la acción, otra independiente de la misma, es decir, un concepto que no es el fáustico. Los elementos del alma son, para toda cultura, las divinidades de su cosmos interior: lo que es Dios, para el occidental, es decir, Dios como aliento universal todopoderoso de acción sempiterna, de provisión infinita, equivale — al reflejar el universo en el alma individual — a la idea de voluntad; el dualismo psíquico de la cultura mágica corresponde al cristiano de Dios y Luzbel, del bien absoluto y del absoluto mal, antítesis que la cultura occidental empalidece cada vez más: pues cuanto más se convierte la voluntad en centro de un monoteísmo psíquico, más desaparece el elemento contrario, el diablo, del mundo real; el panteísmo externo se refleja en otro análogo interno, y si aquél llama Dios a la naturaleza, éste denomina voluntad al alma, es decir, lo dominante en su respectiva esfera de acción: el ateísmo, si bien escamotea la palabra Dios, obedece a idéntica orientación, pues su vocablo «naturaleza» equivale al deísmo del siglo XVIII. El

concepto fáustico de Dios — sea de Pascal o Goethe o Beethoven — se traduce por el término «voluntad universal», pues «la voluntad de Dios» es un pleonasmo desde que Dios es la voluntad omnipotente. La música instrumental pura, con Bach ultrapasa la pintura como único y último medio de expresar ese concepto de Dios: el proceso del clarear simbolico, que llena el aspecto intelectual del período barroco, se revela en la serie tupida de sistemas metafísicos, que todos buscan sistematizar abstractamente en el sentimiento basico, que personificaron Goethe en sus versos y Bach y Beethoven en su música; en esa serie Giordano Bruno fué el primero: Hegel, el último.

Mientras tanto la cultura apolínica obedece a su orientacion distinta: en su Olimpo, Zeus no es sino uno de tantos dioses, sujeto a la fatalidad como los otros, en disputa frecuente con éstos, como lo presenta Homero: el alma individual, reflejo de ese Olimpo, es igualmente teatro de la acción y aun disputas de sus diversos atributos, que son sus pequeños dioses; la convivencia armónica de estos dioses es lo que representa la felicidad de la vida. Es decir, el concepto clásico de Dios, como lo resume Aristóteles, es de la contemplacion, lo estático; mientras que el análogo de la cultura occidental, es el de la acción de la voluntad, lo dinámico. Esa caracteristica fáustica de la voluntad, puesta de manifiesto en la época barroca, es como la perspectiva en la pintura al óleo, la fuerza en la física moderna, el mundo de tonalidades en la música instrumental: es decir, voluntad como fuerza, espacio, Dios, es símbolo, principio esencial de un mundo de formas en el cual ese ser adquiere dicha expresión. La pseudo ciencia psicologica se ha empeñado en hacer la autopsia de ese concepto por medio de hechos objetivos, de existencia demostrada, concretos, a fin de aislar la voluntad: pero todos esos fenómenos son formas transitorias de expresión, apreciables solo por la cultura respectiva, lo cual muestra que no son sujetos sino objetos de investigación, siendo así que lo otro, como fenómeno histórico, debe ser puntualizado de distinto modo.

Esto se demuestra con la evolución de cualquier otro de los fenómenos sociales. La arquitectura, por ejemplo, en la época barroca comienza cuando Miguel Ángel substituye los princi-

pios tectonicos del renacimiento, sostén y peso, por los dinámicos, fuerza y masa: la capilla Pazzi, de Brunellesco, da una impresión alegre; la fachada de la iglesia Il Gesu es ya la voluntad convertida en piedra, tanto que se ha denominado «estilo jesuítico» al de Vignola y della Porta, por la estricta relación entre la compañía de Loyola y la voluntad abstracta y pura de la Iglesia, formando ambas estrecha comunidad, que viene a representar — en lo espiritual — el fenómeno análogo del análisis infinitesimal y la teoría potencial, dada su actividad ilimitada y que tiende a lo infinito. Tómese otra manifestación social: el arte de la jardinería, por ejemplo, y se nota que en dicha época los parques toman ese aspecto regular característico, con los caminos rectos, los avenidas convergentes, los «puntos de vista», todo lo cual está indicando que la voluntad busca subyugar a la naturaleza y hacerla servir a sus propósitos con el símbolo de la profundidad en el espacio. La sociología spengleriana, en consecuencia, habla de estilo barroco, de estilo jesuítico, en psicología, matemáticas, física teorica, es decir, en todos los conocimientos donde el lenguaje de formas de la dinámica, con su enérgica antitesis de capacidad e intensidad, substituye al somático de materia y forma.

Ese concepto del alma fáustica exige actividad constante, en la forma y contenido de la vida, en sus acciones externas e internas, en sus fundamentos, convicciones, costumbres, fuerzas, es decir, constituye el carácter. Tan es así que todos los fenómenos sociales reciben ese sello: se habla de cabezas de carácter, paisajes de carácter, ornamentos de carácter, pinceladas, motivos arquitectónicos, escritos, comparaciones y funciones; la música es el arte de lo característico, que se aplica lo mismo a la melodía que a la instrumentación. No es fácil definir sociológicamente el caráter: para el occidental, lo que es la voluntad en el concepto de alma, es el carácter en el de la vida. Un hombre de carácter es la condición esencial de la ética, sea ésta religiosa o laica. Pero el carácter se forma en la corriente del mundo, en la relación de la vida al hecho, es una impresión fáustica, no siendo admisible la separación de voluntad: de ahí los términos usuales de voluntad de vivir, fuerza de vida, energía activa, de que está llena la literatura ética. Porque toda

cultura tiene su ética propia y ésta es relativa a aquélla: no hay moral absoluta sino tantas morales cuantas culturas han existido o existen o podrán existir. Así, el alma apolínica concibe a la humanidad como masa estacionaria y con una moral correspondiente, desde los albores homéricos hasta la época imperial; el alma fáustica encara a la humanidad — la de su ciclo cultural — como un todo activo, luchador, progresista; el alma hindú y arábica se acercan al concepto apolínico: la china, babilónica y egipcia, al fáustico, porque estas últimas eran sociedades con formas gubernamentales perfectamente organizadas, cuya actividad tenía en vista a la duración y al porvenir, mientras que las otras eran estados casuales, con su *polis* y califato, sin contenido formal histórico y sin energía de dirección. La cultura apolínica, por mas que viviera en estado de guerra cuasi permanente entre sus minúsculas *polis*, no erigía a la lucha en principio ético, sino al apartamiento de los obstáculos, para gozar en tranquilidad de la hermosura de la vida presente; la cultura fáustica, por el contrario, está en constante inquietud, activa, resuelta, cambiando constantemente sus fenómenos sociales como la consistencia territorial o política de los que componen su agrupación cultural, con su imperativo categórico del poder y de la voluntad, en las armas, los medios de comunicación, la técnica: el *carpe diem* antiguo es el polo opuesto de la existencia activa moderna: la tranquilidad es el rasgo clásico: la inquietud, el coetáneo. Por eso el fenómeno artístico — todas las bellas artes — busca ultrapasar lo que percibe el ojo para adivinar el espacio eterno y puro; en el fenómeno religioso, la obra pía es el eje de la moral, y la vida contemplativa monacal poco a poco se convierte en supervivencia de un ideal pasado, en inconciliable contradicción con el ideal presente.

Cada cultura interpreta a su manera ese fenomeno simbólico de moral: para el alma china, por ejemplo, no cabe dudar que el organismo social reposa sobre base moral, que lo político es la expresión externa de lo ético y que la justicia es la manifestación normal de la benevolencia; todo lo cual el confucionismo considera ser de necesidad natural, de manera que lo realiza como cosa sobreentendida: para el alma occidental, todo ello forma ideales que se busca alcanzar y que no se logra realizar

sino a medias; la educación, para el alma china, es el desarrollo de lo interno, la formación moral del individuo; para el occidental, es la adquisión de conocimientos para obtener éxito en la lucha por la vida. En la cultura china no cabrían movimientos como el bolshevismo, el anarquismo, que buscan substituir lo natural a lo artificial; en lo occidental, representan tentativas de destrucción de organizaciones sistemáticas, fruto de la experiencia secular. Lo esencial, en la cultura hindú, es el sér; en la china, es lo moral; en la americana — por lo menos en la avancada — es la mecanización. Para la cultura yankee el ideal está en perfeccionar el maquinismo y hacer que el hombre sólo sirva para manejarlo; en la cultura griega el esclavo desempeñaba ese papel, independizando al ciudadano de tal tarea y permitiéndole dedicarse a la belleza, a la política o a la filosofía; mientras que la mecanización americana convierte al hombre en esclavo de la máquina y lo transforma en aparato de producir riqueza, no dejándole tiempo para otra cosa, con lo cual lo empobrece psíquicamente y elimina todo ideal con excepción del dinero. La cultura árabe hace girar todo al rededor del monoteísmo, que concentra al hombre en sí mismo y le da la conciencia de su responsabilidad, acerando su carácter: por eso busca su eficacidad en este mundo, en la actuación de su personalidad. Keyserling, caracterizando el budhismo en la cultura malaya, muestra cómo aquél hace girar a ésta al derredor del goce ingenuo de la vida, del culto de lo femenino, de una dulce existencia vegetativa. El eje de cada cultura varía, entonces, con el estado de su alma cultural: cada una tiene uno distinto y lo expresa por fenómenos sociales simbólicos.

Todos los fenómenos sociales — pintura, música, física, sociedad, política — tienen una interdependencia condicionada por la dirección del destino cultural, de manera que su carácter es lo constante en el génesis de la vida de la agrupación. El carácter, como forma de una existencia accidentada, representa, dentro de la variabilidad mayor imaginable, la más alta constancia como principio dirigente. La vida apolínica carece de carácter, porque es atomística, ahistórica y mística; la fáustica está llena de carácter, precisamente por ser histórico-genética: por eso, por ejemplo, la ornamentación antigua carece de carác-

ter, como se ve en los Meandros y corona de acanto, cuya simplicidad y falta de expresión contrasta con los ornamentos góticos, retorcidos y pletóricos de vida. El hombre antiguo es estático, es mascara, papel, figuración pública, de modo que el hombre tenía el gesto del papel que representaba: sacerdote, militar, político, artista, etc., buscando producir la impresión de hermosura en su actitud; porque el hombre era el objeto, y no el sujeto, de la vida, perfeccionando el presente, lo visible, con una pasividad sin voluntad, una bella dedicación al momento actual: en una palabra, el hombre como estatua. Resumiendo: la cultura clásica tenía el gesto: la occidental, el carácter.

XXIV

EL FENÓMENO SOCIAL DE LA TRAGEDIA

La última clase terminó exponiendo la diferencia entre la cultura antigua y la moderna, en el hecho de haber tenido aquél el gesto, y ésta, el carácter. Tal distinción es fundamental y donde puede analizarse mejor es en el teatro respectivo, sobre todo en la tragedia. El drama apolínico es de gesto; el fáustico, de carácter.

La evolución del drama, en la cultura occidental, culmina en la época barroca con el carácter como centro de todo punto de intersección de un sistema de coordenadas, que unen entre sí a todos los factores escénicos, situación, importancia y valer: se desprende de ahí una tragedia del querer, de las fuerzas actuales, de los movimientos internos no visibles; descartando el procedimiento clásico, de colocar como centro a los sucesos y de reducir a lo mínimo la acción, reemplazándola por la música, como lo hacen Esquilo y Sófocles. La tragedia antigua se refiere siempre a casos generales y no a personalidades dadas: la actitud ideal de un heleno, en una situación dolorosa, es tan distante del concepto actual de carácter como la superficie en la geometría euclideana y en la teoría de Riemann sobre ecuaciones algebraicas. La tragedia moderna está en las personalidades y no en los

casos generales: Otelo, don Quijote, el Misántropo, Werther, son caracteres, y su sola existencia en el mundo tiene ya un tinte mágico, porque precisamente su carácter los eleva a una lucha inevitable con el ambiente; se resignan a su destino. En cambio, en el teatro antiguo las figuras son impersonales, el anciano, el héroe, la virgen, y parecen muñecos disfrazados que se mueven con coturno: por eso los actores llevaban siempre la máscara del papel representado. Así también sucede en la cultura nipona, cuyo teatro tradicional es más lógico, pues es de muñecas — movidas cada una por un actor inivisible — como el renombrado de Osaka: el papel de cada personaje tiene su indumentaria, su máscara, su lenguaje, sus movimientos, su psicología, de modo que todo es impersonal. En el teatro griego, aun cuando los personajes tomen nombres propios no pierden ese rasgo impersonal: Ajax, Filócletes, Antígona, Electra, son tipos y no personas; están sometidas al hado sin resistencia externa, casualmente, y el nombre del personaje no da individualidad alguna, pues cualquier otro hubiera sido lo mismo. La tragedia fáustica, en cambio, es biográfica; la apolínica, anecdótica: aquélla abarca el génesis de una vida entera; ésta, el momento presente tan sólo, tanto que, en el caso de Edipo u Orestes, por ejemplo, la vida anterior de éstos no tiene relación alguna con el acontecimiento fatal.

La cultura antigua tiene, entonces, la anécdota; la moderna, la biografía. En lo occidental, la anécdota no es apolínica, es decir, mística, sino fáustica, o sea característica: Cervantes, Kleist, Hofmann, tienen novelas de anécdotas cuyo motivo se circunscribe a una época y lugar, y hombres dados; mientras que, en lo antiguo, la anécdota es fábula impersonal. En lo apolínico, el hado hiere ciegamente sin elegir a quién: en lo fáustico, el destino corre un hilo invisible por la existencia de un hombre y la diferencia de los demás. Así, la existencia entera de Otelo está en relación necesaria con la catástrofe: el odio de razas, el aislamiento del advenedizo entre los patricios, el moro como soldado, como hombre de naturaleza, como el anciano solitario, todo tiene su importancia; la exposición de Hamlet, la de Lear, serían incomprensibles sin el conocimiento de la vida anterior de ambos, porque es psicológica y no una suma de datos

externos. Los griegos no fueron psicólogos; los modernos, deben serlo aun a regañadientes, porque psicología es el término que caracteriza la forma occidental de la representación del hombre: tanto se aplica ello a un retrato de Rembrandt como a la música de *Tristán*, a la heroína de Flaubert en su *Madame Bovary* como a la *Vita nuova* de Dante. Ninguna otra cultura presenta rasgo parecido: la psicología, de ese punto de vista, es la voluntad, el hombre como voluntad personificada, que es capaz de arte como tal personificación y no tan sólo como hombre. La mitología nórdica tiene ya ese rasgo: todo es característico en sus enanos astutos, sus gigantes tontarrones, sus elfas burlonas, con Loki, Baldur y otros tipos; mientras que la griega no tiene en su Olimpo sino simples hombres, pues no son otra cosa Zeus, Apolo, Poseidón, el joven Hermes, la afrodítica Athene, la serie de dioses inferiores. El mismo rasgo se observa en el teatro ático. En lo occidental, lo trágico viene de dentro afuera, dinámico, funcional, como se observa en Wolfram v. Eschenbach, Cervantes, Shakespeare, Goethe; mientras que en lo clásico viene de afuera, es estático y euclideano, cual se nota en los tres grandes trágicos atenienses: la maldición de las Atridas, por ejemplo. En lo europeo, lo trágico hace época; en lo griego, sólo es episódico. En la tragedia barroca el carácter dirigente se desenvuelve en un espacio real, como curva y no como ecuación, con energía kinética y no potencial: la persona visible es el carácter posible que desarrolla con realidad la acción. En la ática, el hombre trágico es un cuerpo euclideano, que se encuentra en una situación que no ha elegido y no puede cambiar, y en ella es alcanzado por la *moira*, mostrándose aquél siempre igual en su actitud e independiente de la acción exterior: ese es el gesto como ideal ético, y en tal sentido lo coeforos en Agammenon hablan del cuerpo real que dirige la flota: o Edipo, en *Kolonos*, dice que el oráculo se refiere a «su cuerpo». En lo antiguo, los sucesos se reflejan en el héroe; en lo moderno, la personalidad estampa su sello en los acontecimientos.

Por eso el drama fáustico representa un máximum de actividad: el apolínico, uno de pasividad. La tregedia antigua no tiene acción: los misterios griegos, hasta los renombrados de Eleusis, eran acciones litúrgicas, como lo fueron las pasiones y oratorios

occidentales. Esquilo fué acusado de profanar aquellos misterios porque usó las ropas sacramentales de los sacerdotes de Eleusis como indumentaria de la escena ática, pero no se burló del paso clásico del lamento al júbilo, que encubría el acto ritual: en la fiesta primaveral del alma de Dyonisos se rozan la vida y la muerte, el falo y el lamento por lo pasajero: Dyonisos es el señor de las almas despedidas; en Eleusis, el paso del lamento por la muerte al júbilo por la salvación, era el contenido del acto litúrgico. La tragedia griega salió de esos lamentos solemnes en las ceremonias fúnebres: el espíritu plástico apolínico individualizó el temor, pues es sobre el héroe de la ciudad que se lamenta el coro, con motivo de un gran sufrimiento humano. El espectador, al tanto del simbolismo, aplicaba el lamento para sí y sus antepasados, redondeando así la periferia de la acción sagrada. El lamento litúrgico sobre los padecimientos del género humano, rodeado de cuentos y relaciones, ha sido siempre el núcleo central: así se ve en Prometeo, Agammenon y Edipo; pero se destaca sobre dicho lamento la grandeza del paciente, su actitud sublime, que se mantiene igual en las escenas con los coros; es decir, no es el hombre heroico, cuya fuerza de voluntad, cuya tendencia de vida contra poderes extraños o demonios crece y estalla dentro de su pecho, sino el paciente sin voluntad, cuya existencia somática y euclideana sin mayor razón viene a ser destruida. En la cultura fáustica sucede tódo lo contrario: la locura de Lear es la consecuencia necesaria de antecedentes psíquicos complicados, en cuyo tejido no falta un solo hilo; en la apolínica, el Ajax de Sófocles es enloquecido por Athene antes de comenzar el drama: en aquel caso, se trata de un carácter; en éste, de una figura escénica. Por eso el alma griega se estremece sólo en determinadas escenas: las de cambio de fortuna o de reconocimiento; en las primeras se produce el horror: en las segundas, la emoción. Porque esa alma era concebida como cosa presente, una existencia de línea punteada, sin desviación: lo horrendo, entonces, consistía en sacarla de esa línea de felicidad; y eso era lo que hacía la envidia de los dioses, la ciega casualidad, que sin elegir y cual rayo destroza a cualquiera. Cuando el espectador veía que el héroe escapaba al hado sentía honda alegría ante al amado gesto grandioso, el res-

tablecimiento del equilibrio acostumbrado: eso era la *katharsis*. En cambio, en lo occidental cualquier drama shakesperiano obra de manera opuesta, despertando efectos activos y dinámicos, irritando al espectador ante la crueldad o haciéndolo temblar ante la espectativa, o conmoverse ante el peligro, la violencia, el triunfo o el crimen. Las figuras de Ricardo III, don Juan, Fausto, Miguel Kholhaas, Golo, son el polo opuesto de lo antiguo: no despiertan lástima sino una envidia singular; no temor, sino un anhelo misterioso por sus dolores, un deseo abrasador de participar. Sólo en el presente estadio de decadencia de la civilización occidental el drama fáustico ha sido reemplazado por las historias de dudoso buen gusto, de aventureros y pesquizantes, o las exhibiciones triviales del cinematógrafo.

El drama antiguo es plástico, con un grupo de escenas patéticas de relieve y una serie de muñecos de gran tamaño, pegados casi a la pared del teatro: es una sucesión de gestos pomposos, y la escasa trama de la fábula es recitada y no actuada. El drama occidental es lo contrario: requiere un movimiento no interrumpido y descarta todo lo que es estático o de acción deficiente. El canon dramático del teatro clásico, con sus tres unidades de lugar, tiempo y acción, equivale al tipo de la estatua ática marmórea, caracterizando el ideal de vida del antiguo, la *polis*, el simple presente, el gesto de hombres sin voluntad. Las famosas tres unidades son todas de negación: se niega el espacio, se niega el pasado y el futuro, se niega lo lejano y la distancia: son pues ahistóricas, antimusicales, limitan la realidad a lo inmediato visible, a la proximidad y momento: es el ideal de la ética euclideana estoica. El teatro occidental luchó con esa tiranía durante largo tiempo: el español del siglo XVI, a pesar de ello, le sobrepone la dignidad castellana de los Austrias, uniendo el sentimiento islámico del destino con el hado clásico y el catolicismo nacional: Tirso de Molina renueva el canon de las unidades, al que se somete Corneille, el imitador de la grandeza española. Fué el teatro inglés el que completó la evolución en los dramas de Shakespeare. Y sin embargo la influencia del teatro griego en el desenvolvimiento del drama europeo es un hecho innegable, por más perniciosa que haya sido. Porque las concepciones trágicas son fáusticas, pero la forma dramática

española y francesa e inglesa, es un compromiso hasta reducirse a formas sin vida, como el teatro de Racine.

Pero el teatro clásico, además de las tres unidades, exigía la máscara del papel representado, máscara igual con sus labios contraídos y abiertos; es decir, impedía la caracterización individual; exigía además el coturno y la imponente figura de amplios ropajes, haciendo imposible la personalidad del actor; obligaba, por último, a hablar por tubo, cuyas cadencias percibía la vista en el hecho de alzarlo y bajarlo; completando así el aspecto euclideano de estatuaria, en el habla y en la figura; o sea, repugnando instintivamente a lo que pudiera indicar lejanías de espacio, horizontes espirituales, perspectivas de tiempo. La tragedia fáustica era el derroche de una alma, que tiene una voluntad insaciable e indomable, una salvación poética. La escena apolínica está sometida a la envidia de los dioses, que perturba la tranquilidad de los hombres: el lamento clásico era el de jamás haber nacido, jamas haber visto el día, y Aquiles parece preferir la suerte del bracero más humilde que vivir en el reino de las sombras: por eso no se alejaban del primer plano de las cosas y repugnaban a lo distante, que equivalía para ellos al no ser: por eso rodeaban su vida de los símbolos de lo próximo y corpóreo, de la existencia sin hechos, estoica, sin dirección; eso lo reemplazaban con la alegría del vivir entre sus prójimos inmediatos, cuyo símbolo sensible era el coro en la escena. La escena trágica recurre al monólogo en que se exhibe el alma, su soledad enorme y perdida en la inmensidad, constituyendo una melodía infinita en el arte occidental: nada es más solitario que un cuadro de Rembrandt, una fuga de Bach, un cuarteto de Beethoven. Por eso cada teatro es la expresión simbólica de su ciclo cultural y sólo puede ser realmente comprendido por el alma de éste: representar hoy un drama antiguo es disfrazarlo, porque no se le juzga con los ojos de los que fueron entonces espectadores sino con los actuales, buscando un sentido oculto de que carece. El coro es la tragedia griega misma, el lamento originario sobre los sufrimientos de la existencia humana, polo opuesto del hombre aislado, del monólogo fáustico: está siempre presente, habla sólo para sí, destierra la angustia de lo ilimitado, impide que haya vacío alguno en el escenario:

es el símbolo de lo femenino de aquella cultura, encarnada en el tipo ideal del Apolo del Belvedere, que huye de la soledad. El monólogo es la tragedia occidental misma, y los diálogos o escenas de grupos no hacen sino resaltar la distancia inmensa entre un hombre y otro: lejanía espiritual que nada modifica y que se siente en Hamlet como en Tasso, en don Quijote como en Werther, y que culmina en Parcival, colocando a la poesía occidental en el polo opuesto de la clásica. Toda la poesía lírica de la cultura fáustica desde Walther v. d. Vogelweide hasta Goethe, hasta los actuales epígonos de la poesía moribunda de la gran ciudad, es monólogo: mientras que toda la lírica antigua es coro, lírica con testigos: aquélla, se siente como música silenciosa: ésta, se recita en alta voz y en público; la una, corresponde al espacio sin límites: la otra, a la plaza cercada, en la que se oye.

Por eso igualmente la poesía griega es diurna, de plena luz, a pesar de que los misterios religiosos eran nocturnos. La imitación medioeval hizo que los autos sacramentales se representaran primero en las iglesias y después en las plazas, pero el teatro occidental, al emerger de ahí, rompió esas vallas: Shakespeare representaba sus dramas por la tarde; hoy, se realiza ello de noche. Porque la plástica ática exigía la plena luz, y la música contrapuntista prefiere la obscuridad para no perturbar el espíritu; la plastica gótica ya busca el eterno crepúsculo, mientras la flauta jónica requería el medio día; la luz del sol se diría es negación del espacio respecto de las cosas: la luz artificial, lo contrario; y por eso en los teatros occidentales se disminuye la luz en los actos o durante la ejecución de los conciertos: llegando — como en Bayreuth — hasta apagarla totalmente. En la noche el espacio mundial triunfa sobre la materia; en pleno día, las cosas prescinden del espacio: así se diferencian el fresco ático y la pintura al óleo; por eso Helios y Pan se convierten en símbolos antiguos, mientras que el cielo estrellado y el crepúsculo vespertino son los símbolos fáusticos. En las leyendas europeas, las almas de los muertos vagan de noche: en la antigüedad, se presentaban de día. La pintura antigua — de frescos o de vasos — es de luz permanente, sin sombra, sin cielo, sin estrellas; el asfalto de la pintura al óleo es una obs-

curidad independiente de la hora, la atmósfera fáustica del espacio. Todo cuadro antiguo es de claridad meridiana; los análogos modernos prefieren la media luz: como si la geometría euclideana fuera la personificación del día, y el análisis diferencial, la de la noche. La geometría plástica exigía en el teatro antiguo — el del coro, máscaras, coturno y las tres unidades — la limitación en todo: el cálculo integral hace que el teatro moderno tenga siempre horizontes de perspectiva, en cambio sucesivo de escenas y de personajes, que los antiguos consideraban un sacrilegio. Shakespeare, que nace al morir Miguel Ángel y muere al nacer Rembrandt, ha alcanzado el máximo de lo infinito en su liberación de toda traba estática: sus bosques, mares, calles, jardines, campos de batalla, están situados en lo lejano y sin límites; los años pasan, en sus dramas, como minutos; en su escenario los paisajes desempeñan — como en la pintura al óleo — un papel predominante y hacen adivinar el que tendrán más tarde con la música. La escena griega no conoce el paisaje: las figuras son todo, como en su estatuaria; porque el concepto apolínico de la profundidad obedece a la idea de la naturaleza cercana, que puede tocarse con la mano: mientras el fáustico siente lo infinito, la naturaleza como espacio.

Todo lo que cae bajo los sentidos es asequible a la generalidad: por eso la cultura antigua era popular, como la occidental no ha podido serlo, pues lo comprensible por todos es lo contrario de lo esotérico, desde que a primera vista se comprende todo lo que significa, pues todo está en la superficie; mientras que lo que se tiene que entender, lo que exige previa preparación, sólo está al alcance de los menos. Cada cultura tiene su grado de popularidad y de esoterismo, y ambos son simbólicos de su estado de alma. Lo primero elimina las diferencias entre los hombres, respecto del alcance y profundidad de su faz espiritual: lo segundo, las subraya. Al símbolo básico de lo corpóreo corresponde lo ingenuo y popular: al del espacio infinito, la relación impopular entre la creación cultural y el hombre cultural; popular es lo próximo e iluminado, el primer plano, lo del instante y el presente, en lo cual la sensación de los sentidos triunfa sobre el espacio: impopular es lo lejano, que coloca es-

pacio entre él y los hombres, que exige voluntad, fuerza, dominio, por lo cual es asequible sólo a pocos. La geometría antigua era la de los profanos y el sentido común — el menos común de los sentidos — la considerará siempre como la única verdadera: por eso el libro de Euclides es hoy todavía texto escolar en Inglaterra; todas las otras geometrías, que exigen una concepción que escapa al ojo de la generalidad, sólo son comprendidas por los círculos profesionales. Los famosos cuatro elementos de Empédocles son los de la física de todo hombre ingenuo; lo que escribieron Sófocles y Eurípides lo comprende cualquier espectador: su trágica es la del oráculo; la superstición popular en la adivinación, el *deus ex machina;* en cambio Parcival, Tasso, sólo son accesibles a la minoría. Todo en lo antiguo se abarca con una mirada: el templo dórico, la estatua, la *polis*, el culto de sus dioses, y no hay secretos ni entre bastidores; basta comparar una catedral con los Propileos, un grabado sobre acero con un vaso pintado, la política ateniense con la europea de gabinete. En lo occidental, en cambio, casi no hay ciencia ni literatura que no exija una serie de comentarios, de aclaraciones, para penetrar en su secreto. Las esculturas de Fidias en el Partenon podían ser apreciadas por cualquiera; la música de Bach, sólo por músicos entendidos. Todas las manifestaciones intelectuales de la cultura occidental exigen conocedores especialistas: rembrandtistas, dantistas, hasta wagnerianos. Solo la cultura occidental presenta el tipo del artista incomprendido, el poeta hambriento, el descubridor desdeñado, el pensador no entendido, es decir, tipos de una cultura esotérica: este es el inconveniente de la impresión de la distancia, en que se oculta la tendencia a lo infinito y la voluntad del poder, especie de maldición fáustica.

Todos los creadores occidentales — descubridores, inventores, etc. — sólo han sido comprendidos en vida por un número reducido de personas: Miguel Ángel decía que su estilo sólo educaría a locos; Gauss pasó 30 años callando su descubrimiento de la geometría no euclideana, por temor a la burla de los ignaros; todo pintor, estadista, filósofo, ha pasado por idéntico tormento. Los pensadores antiguos — Anaximandro, Heráclito, Protágoras — fueron en el acto comprendidos por todos;

los modernos — Bruno, Leibniz, Kant — sólo por los menos. Los poemas antiguos — los de Homero — los entiende cualquiera; los modernos requieren un aprendizaje: los Nibelungos necesitan una especial preparación y Dante mismo exige iniciación. La forma antigua era corriente para todos: la moderna, es exclusiva: siglos enteros — la cultura provenzal o la del rococó — son rebuscados, y sus ideas, su lenguaje, sólo accesibles a cierta clase de hombres instruídos. La cultura ática era común a todos los ciudadanos: no conocía la diferencia entre profundo y superficial, que es típico de la fáustica. Las ciencias occidentales tienen todas dos grandes divisiones: la general, al alcance de todos; la especial, únicamente para los profesionales; así, los más recientes capítulos de la física teórica sólo pueden ser comprendidos por unas escasas centenas de profesionales: a la teoría de la relatividad de Einstein, por ejemplo, son aún muy pocos los que la comprenden en todas sus fases: hay capítulos de las matemáticas superiores que son patrimonio de pocas decenas de técnicos. Y, a la inversa, todas las ciencias populares y de fácil comprensión carecen de valor, son falsificadas o inferiores. No sólo existe hoy un arte para artistas — la escuela del «arte para el arte» — sino matemáticas para matemáticos; la política para políticos: de la cual el vulgo lector de diarios no tiene ni sospecha, mientras que la política antigua era de plaza pública; poesía para filósofos, etc. Este signo de exagerado esoterismo invasor es característico de las épocas de decadencia cultural: análogo fenómeno presentan otras culturas, como la egipcia, donde el vulgo concluyó por no comprender nada y dejar a los iniciados el ocuparse de ello. La popularización de las diversas disciplinas conduce, por otra parte, a su vulgarización y a su rebajamiento a lo meramente superficial: pocas son las ciencias que han resistido a esa tendencia. Para el estado actual de la civilización occidental la polaridad de entendido y profano tiene tal significado, que donde esa distancia desaparece se extingue el rasgo fáustico. Spengler llega a la conclusión de que, para el último estadio de esta cultura, cuando más grande sea el vacío y trivialidad de gran ciudad de las artes y ciencias vulgarizadas y prácticas, más estrictamente se retraerá el espíritu póstumo de dicha cultura en

círculos herméticos, para actuar allí, sin relación con el público, en pensamientos y formas sólo accesibles a un número limitadísimo de hombres privilegiados.

Hay un rasgo común, en el fenómeno artístico, en todas las culturas con excepción de la occidental: a saber, que ninguna obra de arte busca su relación con el espectador, sencillamente porque eso significa afirmar la existencia del espacio en el cual la obra aislada se pierde. En la cultura antigua, no tiene ni relación ni tiempo: es un todo completo en sí mismo; calla, no mira, prescinde del espectador en contraposición a la plástica de otras culturas; no hace parte de ningún orden arquitectónico, está ahí independiente junto al hombre antiguo, un cuerpo entre otros cuerpos, de modo que el heleno únicamente siente su proximidad, su forma descansada y no su poder ni efecto alguno que requiere el espacio: tal es el sentimiento apolínico de la vida. En la cultura árabe, el ideal mágico cobra en el acto el sentido de la forma: los ojos de las estatuas y retratos de estilo constantinico miran, grandes y fijos, al espectador, representando así la más elevada de las dos substancias del alma, el *pneuma*: el antiguo había concebido al ojo como ciego; el árabe horada la pupila y el ojo, desmesuradamente aumentado, se hunde en el espacio, que el arte ático consideraba no existente; en las pinturas clásicas al fresco todas las cabezas se miran entre sí, pero en los mosaicos de Ravena y en los relieves de los sarcófagos de la primera época cristiana, miran todos al espectador y le clavan cabalmente una honda mirada, produciéndose así un efecto misterioso que viene de lo lejano: del mundo, en forma de arte, al espectador humano. Todavía los rastros de la influencia mágica hacen que ese efecto se produzca en los cuadros, con nimbo áureo, de los primitivos florentinos y rhinianos. En la cultura occidental, a partir de Leonardo, la pintura toma conciencia de su destino: en el acto se traduce el concepto fáustico del espacio infinito, con relación al cuadro y al espectador, con la concentración del cuadro en su propia esfera, haciendo que el marco encierre aquella representación del espacio, en el cual el primer plano y el fondo pierden su esencia material, pues el horizonte lejano sume al cuadro en lo infinito, la técnica del colorido trata a lo próximo diluyendo la separación ideal entre el

primer plano y el fondo, y ensanchando de tal manera el cuadro que el espectador concluye por considerarse dentro de él. El encerrar la tela dentro de un marco — procedimiento que se impone desde comienzos del siglo XVI — elimina todo límite de lugar: el espectador antiguo, ante un fresco polygnótico, se encuentra ante el cuadro; el moderno, se identifica con el cuadro: es decir, es atraído dentro de su marco por la manera de representar el espacio. Lo infinito de éste, en el cuadro, resalta con la perspectiva occidental: este problema metafísico, de representar el concepto de profundidad y la conciencia de que el mundo pertenece al artista, hace que éste, sobre un trozo de superficie, busque producir esa impresión.

Ciertamente cada concepto del mundo se traduce en la obra de arte de la cultura respectiva con su perspectiva propia, que viene a constituir un símbolo porque personifica la orientación del alma que anima todos los fenómenos sociales de dicho ciclo cultural. Por eso, comparando las telas al óleo europeas, las pinturas de vasos antiguos, los relieves egipcios, los mosaicos árabes y los enrollados cuadros chinos, se observa que únicamente los primeros responden a la necesidad de fijar un punto céntrico en el espacio, en lo infinito, y que sea centro dinámico: tal es la perspectiva occidental en la pintura, escenario de teatro, parques, vistas desde el portal de entrada hasta el altar mayor de las catedrales, punto de arranque de sistemas de fuerzas matemáticas y físicas. Esa perspectiva elige un punto de convergencia al que convierte en el *yo*, en el centro funcional del mundo representado: es energía de dirección, voluntad del poder. Ninguna otra cultura ha encarado y resuelto así el problema: esa es la solución final de la filosofía solipsista del período barroco; es decir, siempre es el *yo* el centro del mundo, sea que encare a éste como representación, como aparición de la cosa en sí por la forma de la recepción espiritual, sea que vea el problema como realista, idealista, insoluble en todo caso, pero que no conmueve al fundamento del sentimiento de vida, que hace del alma aislada el punto central de todo. El griego era un átomo en su cosmos; el chino encuentra su propio sér en cualquier parte; sólo el hombre fáustico se considera señor del universo, dominador del espacio: aun dentro del marco de

un cuadro, que se pierde en el fondo que lo circunscribe y el cual domina el punto de donde mira aquél. El arte antiguo no se propuso jamás dominar a un conjunto de extensión por medio de un principio ordenador, pues cada cuerpo tenía su propia orientación: la cultura mágica modifica ese criterio y le da una solución diversa, como se observa en el obelisco de Teodosio, en Constantinopla, en el cual cuanto más se aleja del espectador una figura, más grande aparece, y más chica cuanto más se acerca, sencillamente porque la del emperador domina de tal modo el conjunto que de él parte la ordenación de los detalles; la cultura china-nipona adopta, a su vez, una solución distinta, pues la continuación de lo representado en cuadros enrollados muestra que el espectador siente el espacio sin quererlo, desde el medio, como si en el se perdiera, rozando lo profundo y lo inmediato, sin preocuparse de lo lejano, es decir, es una perspectiva de paralelas, en la cual se mira cada detalle en sí y no la suma de todos como unidad; la cultura egipcia, en la serie de relieves en filas sobrepuestas y a lo largo de un sendero, responde a su concepto de ir a su destino pasando en revista esos relieves. El concepto chino tiene puntos de contacto con el occidental: el paisaje de sus cuadros da la impresión de ser lejano o próximo según se encuentre su punto medio, del cual depende la importancia del conjunto, lejos o cerca del espectador; pero su perspectiva de paralelas es el polo opuesto de la perspectiva fáustica de convergencia: por eso el paisaje europeo, contemplado dentro del marco, produce la doble impresión de lo lejano y de lo cercano, ambos infinitos, porque el principio de convergencia hace que el pintor, desde el punto elegido, domine todo el cuadro, lo que no puede nunca suceder en la pseudo perspectiva china. Pero el extremo Oriente comprendía que lo lejano es el alma del paisaje, lo que realmente responde al ideal rembrandtesco: es decir, que esas dos culturas tan absolutamente diferentes — la china y la occidental — coinciden en un punto, que es esencia de lo fáustico. Por eso sólo en China se encuentra la jardinería convertida en arte, como en Europa: los parques chinos respetan lo lejano por medio de su perspectiva paralela; los parques occidentales, por su perspectiva de convergencia al *point de vue* rococó.

El alma apolínica del presente plástico, hasta en sus fórmulas legales o jurídicas se revela sin perspectiva: el derecho romano, en los juramentos que impone, sólo se atiene al acto mismo; mientras que el derecho nórdico consuetudinario, obedeciendo a la tendencia fáustica, observa fórmulas de juramento llenas de perspectiva: «siempre y eternamente», «tan lejos como alcanza el sol», «tanto cuanto lleve el viento a las nubes», «tan amplio como se extiende el azul del cielo», etc. Para el alma apolínica, sus símbolos populares no le produjeron esfuerzo alguno, y de ahí que todos los comprendan; para la fáustica, sus símbolos son esotéricos, necesitan ser comprendidos, porque son el resultado de una lucha penosa, hasta conseguir su expresión. Por eso, en el fenómeno artístico, el alma occidental exige la mayor suma de abstracción, el más meticuloso cuidado en la ejecución. El principio de su perspectiva pasó por su inevitable evolución, respondiendo siempre al anhelo fáustico: Brunellesco, a mediados del siglo XV, lo formula como solución matemática de una perspectiva central, que aplica en la arquitectura meridional, pero que es una solución antigótica porque representa al espacio por límites corpóreos y no en sí; los antiguos artistas germánicos, en cambio, tenían diversos puntos de convergencia, lo que producía una liberación incorpórea, pero esa solución era carente de precisión matemática: la pintura al óleo, entonces, se independiza de la perspectiva lineal del renacimiento y adopta la perspectiva atmosférica: es decir, que matemáticamente aplica la geometría de las coordenadas y el análisis funcional al mismo fenómeno, pues la perspectiva de un paisaje toma realidad sólo por las funciones de las tonalidades de los colores. Es ésta la evolución del estilo del dibujo al del pincel, exajerado en la actualidad en la pintura de la escuela plenairista.

El sentimiento fáustico de vida se sirve de la perspectiva del cuadro del espacio para llegar a una representación astronómica del universo, de una pasión extraordinaria al penetrar en lejanías infinitas del espacio. El hombre apolínico no quiso representar el espacio, ni su filosofía se ocupaba de él, sino de los problemas de las cosas al alcance de los sentidos, no concediendo importancia a lo que entre cosa y cosa no cabía ignorar: tan

deliberadamente procedía en ese sentido que, a pesar de ser conocida la forma redonda de la tierra desde Pitágoras, una ley ateniense prohibía las teorías astronómicas. El hombre fáustico, por el contrario, apenas el descubrimiento de Copérnico le abre un mundo infinito, se arroja con pasion en brazos de la astronomía, llega a la invencion del telescopio, busca siempre penetrar en el más allá para convertirse en señor del universo, del espacio sin límites: el mundo es el espacio, y las estrellas, apenas puntos matemáticos casi incorpóreos, hasta tener conciencia de que la Tierra es sólo un minúsculo planeta en un mundo solar y que el universo contiene millones de mundos solares, pues el sistema de estrellas abarca 35 millones de sistemas solares que se cruzan en todas direcciones en lo infinito, tanto que hay estrellas cuya luz, para ser perceptible a nuestro ojo, requiere 3700 años de recorrido, embriagándose el espíritu con estas cifras cuasi fantásticas, que caracterizan la cultura occidental, ávida de cantidades infinitas en sus cálculos de lo grande y lo pequeño.

Ese anhelo fáustico de no poner límite a las cosas lo lleva en épocas primitivas a la navegación, que lo desprende del suelo, limitado de por sí: la cultura egipcia sólo se sirvió de la navegación costanera; la occidental descubre mundos nuevos. El siglo XIV le da ya la pólvora y el compás, el arma y la comunicación a la distancia, que habían en otro tiempo descubierto los chinos, pero que las culturas posteriores — precisamente porque no condecían con sus conceptos básicos simbólicos — habían olvidado, como en tiempos venideros es posible que nuevas culturas olviden todo lo que la occidental se enorgullece de haber descubierto e inventado... El infierno apolínico de Hades contiene sólo sombras sin movimientos, deseos ni sensaciones: el nórdico, las imagina en batallones rabiosos, constantemente recorriendo los espacios. Los descubrimientos geográficos de Colon y Vasco de Gama ensanchan el horizonte en lo infinito: la tierra entera no basta al hombre fáustico, que penetra por doquier, coloniza ávido de algo nuevo, hasta terminar en la época actual conquistando el aire; su alma insaciable quiere siempre algo más, ningún descubrimiento lo satisface sino antes bien lo espolonea para verificar otro, y parece lanzado vertiginosamente

en lo infinito, víctima de su aspiración incoercible de dominar más y más el universo. De ahí la diferencia absoluta entre la cultura antigua y la moderna: aquélla localiza la patria en la ciudad; ésta, en el territorio entero nacional y lo convierte, por su sistema colonial, en sistema planetario; aquélla no concibe, en el fenómeno social militar, un ejército sino una serie de ejércitos según el jefe respectivo; ésta, sólo admite un solo ejército y los jefes son simples partes de él. Porque la patria, en la cultura apolínica, es la ciudad, el suelo donde se ha nacido y que la vista alcanza o los pasos recorren; en la fáustica, es una unidad ideal de naturaleza, lengua, clima, costumbres, historia, casi desprendida del territorio donde se asienta, independiente de ligaduras materiales o geográficas. Todos los jefes superiores, en lo occidental, concibieron así la patria, desde Otón el grande a Napoleón: no es otro el actual concepto británico, que esparce su imperio en todas las regiones de la tierra; así lo idearon los papas Gregorio VII e Inocencio III, y los Austrias españoles, con Carlos V y Felipe II, siguiendo el impulso del alma fáustica hacia lo más allá, sin límites. Nuestro continente americano es de ello ejemplo elocuente: la inmensidad de su territorio viene constantemente recibiendo multitudes de emigrados de los países de cultura occidental, que obedecen al deseo incoercible de libertad, soledad, independencia personal, conquista de lo infinito como riqueza, poder, tierra, no poniendo límite alguno a su fantasía. El alma fáustica, en el período de la civilización de su ciclo cultural, va poco a poco diluyendo el concepto de patria en el de universo, lo que ninguna otra cultura había hecho. Porque el alma apolínica, en análogo período de civilización, abandona también la *polis* y va a fundar ciudades en costas lejanas, pero no penetra al interior, queda a la orilla del agua que la trajo, conserva el cordón umbilical con su patria, no sueña en cambiar la nacionalidad, es como una criatura prendida del delantal materno. De modo, pues, que el símbolo básico del alma fáustica, el espacio ilimitado, origen de sus fenómenos psicológicos de voluntad, fuerza y hechos, es lo que orienta todas las fases de la cultura occidental: desde su conquista científica de los mundos de estrellas, la efectiva de la superficie terrestre, la perspectiva de la pintura al óleo y de la

escena trágica, su concepto de patria ideal, con la pasión insaciable de las comunicaciones rápidas, del dominio del aire, las expediciones polares, las ascensiones a los más elevados picos de montañas.

XXV

LA FENOMENOLOGÍA RELIGIOSA

La nueva sociología debe cuidadosamente examinar todos los fenómenos sociales para comprobar si efectivamente responden al criterio expuesto. De todos ellos, el que parece a prima faz más irreductible es el de la moral como interpretación de la vida por ella misma, pues realmente parece cernirse por sobre todas las manifestaciones culturales: lo que la cultura anhela, lo que procura. Pero el fenómeno de la moral, cualquiera que ésta sea, no admite su análisis como parte del mismo. Y, sin embargo, nada caracteriza más la cultura occidental: toda ella, en sus instituciones y en sus hombres, vive bajo la influencia del imperativo categórico, por lo menos respecto de los demás; todo se verifica con la intimación del deber, en el convencimiento de que sólo así se logra un cambio, una forma, una ordenación; nadie tiene a este respecto la mínima duda, ni la religión ni la ley: todos deben obedecer y ejecutar lo que se ordena con la fórmula del deber: esa es la moral occidental. Es decir, dentro de ese ciclo cultural el concepto ético es todo dirección, aspiración de poder, efecto voluntario en lo lejano: en este punto todos están de acuerdo, Lutero y Nietzsche, papas y darwinistas, socialistas y jesuítas: para todos, la moral de validez universal es una necesidad inevitable de la existencia fáustica. El que así no piensa y se permite no obedecer a tal moral, es un ser malo, peligroso, un enemigo: se le combate sin misericordia, porque el hombre debe, el estado debe, la sociedad debe, todos deben obrar de acuerdo con la moral. Ahora bien: tal concepto de moral no ha existido en India ni en Grecia: Budha dió un modelo libre: Epicuro, un buen consejo, pero jamás con caracter obligatorio.

El alma fáustica es dinámica y su moral, por lo tanto, debe

serlo igualmente. De ahí la intolerancia ingenua y honrada, de todos los ismos occidentales: desde que el cristianismo sinceramente se considera ser la verdad misma, todos deben ser cristianos, quiéranlo o no; desde que el socialismo, éticamente considerado, es el sentimiento del mundo de un ciclo cultural, todos los que forman parte de éste deben ser socialistas, quiéranlo o no; desde que una filosofía, una moral, se entiende válida para la humanidad entera, todo hombre debe observarla. Es decir, la cultura occidental es eminentemente de proselitismo: en ciencias, artes, religión, en todo busca imponer su criterio, precisamente por estar convencida de que es lo mejor y anhelar que todos los demás participen de lo que es mejor. El alma apolínica era el reverso: nada le importaba lo que pensaran o hicieran los demás, pues buscaba sólo el perfeccionamiento individual; por eso ninguno de sus filosófos busca transformar la humanidad, pues el ideal antiguo de vida era el de no interesarse por la marcha del mundo, mientras que el ideal fáustico es cabalmente lo contrario: interesarse tanto que domine y oriente. Por eso la moral griega era varia: politeísta y no monoteísta; mientras que la occidental sufre de ver que hay hombres que no son como deben ser y se esfuerza por obligarlos a cambiar. Es decir, es el concepto opuesto de la moral antigua: es la verdad que no cabe discutir, es monoteísta y no politeísta. Cada religión, sin embargo, es la expresión del alma cultural respectiva y tiene su forma propia de expresión simbólica: así, el budhismo es un nivel humano de suavidad, benevolencia y desinterés, que no comprende el proselitismo ni la intolerancia, ni los que buscan salvar al prójimo a la fuerza, ni el misionero que impone su propia opinión a los demás; para él, esa intolerancia misionera es pequeña, agresiva, dominadora, falta de tacto, porque sólo concibe como motivo de la existencia la preocupación de la salvación propia, liberando al individuo de los lazos de su individualidad, de modo que todo lo egoísta es un equívoco: y practica la benevolencia y compasión como las virtudes más eficaces para esa liberación del sér, lo que da un carácter específico a su dulce caridad y a su amable tolerancia; para el budhismo, por fin, la caridad consiste en comprender que cada cual esté en la situación en que se encuentra, en la casta social a que pertene-

ce, porque la perfección del sér sólo puede verificarse por esfuerzo propio y escalón por escalón, y no por ayuda ajena y saltos bruscos, pues para llegar a lo sumo es preciso pasar lentamente por todos los estadios precedentes.

El imperativo categórico es, pues, típicamente fáustico, sea que, con Schopenhauer, niegue teóricamente la voluntad de vivir, o que, con Nietzsche, la afirme; pero, en ambos casos, el mundo se le presenta como voluntad, dirección, fuerza, movimiento: el hecho es un concepto histórico de realizacion de una energía de dirección, la esencia de la vida de una sociedad que tiende siempre a lo futuro, para la cual el presente es sólo un punto pasajero, una época, que tiene conciencia de su perpetuo *devenir*. La vida es lucha permanente, en lo occidental; mientras significaba el goce tranquilo, en lo antiguo. Todo en la cultura occidental es movimiento: el renacimiento lo fué respecto de lo gótico; lo barroco, con relación al renacimiento; hasta las ordenes monásticas son movimiento, pues las militantes lo representan respecto de las contemplativas. Ese es el concepto de progreso: la voluntad de poder es intolerante, porque todo lo fáustico tiende al dominio soberano. En cambio, el ideal apolínico es tolerante, porque no concibe que se influencie o violente a los demás, dentro de su individualismo respetuoso de todos, para exigir de éstos a su vez el respeto. Tal tolerancia es inconcebible para el espíritu fáustico, es negación de vida, signo de muerte: porque su ideal es activo, de porvenir, de lejanía, de espacio. Lo fáustico es movimiento: lo apolínico, reposo; aquél es carácter: éste, actitud; la tragedia de Sófocles es la del hombre que se somete al hado; la de Shakespeare, del que busca vencerlo. Por eso el imperativo categórico no es exponente del cristianismo, porque la moral evangélica es pasiva y espiritual, una conducta de salvación individual apoyada en la gracia: mientras que el alma fáustica la convierte en regla imperativa, obliga a todos a observarla, extiende su influencia en el tiempo y el espacio; concibiendo a la moral como la realización del destino, que es el problema fundamental a resolver, de modo que el macrocosmo, el mundo, es expresion del alma. Más todavía: el cristianismo, en su primera época, aconsejaba pero no imponía; la «buena nueva» de Jesús, como la de Manú, la de

Mithras, la de los neoplatónicos, tiene ese carácter, que era el clásico, y por eso, al esparcirse por el mundo pagano, su prédica vino a ser paralela a la del estoicismo, pues san Pablo jamás manda sino aconseja, siguiendo la orientación mágica árabe que trata de convencer pero no impone a la fuerza su convicción.

En lo apolínico, el alma antigua era pasiva, se sometía a su suerte y la *moira* era acatada como fallo ciego, momentáneo, sin relación con nada : la suerte de Edipo, Ajax, Heracles, era la común ; por eso la moral estoica enseña la paciencia en la vida, el heroismo pasivo, la falta de pasiones, la prescindencia de necesidades, no hacer nada : es esa la actitud clásica. En lo fáustico el destino exige observancia, tiene el carácter de una relación, que es moral para el alma, en hechos, personas y voluntad, no respecto del momento pasajero sino de la vida entera ; la voluntad de Dios, de la cultura occidental, es lo contrario de la envidia de los dioses, de la clásica : de ahí la lógica histórica del macrocosmo occidental, su moral como estructura de la propia vida consciente. Todos los sistemas occidentales de moral — desde los franciscanos hasta los ideales de los hermanos moravos, de los socialistas a los hombres ilustrados, — por más variantes que presenten, responden a la misma estructura contrapuntista musical de lo que en el espacio se mueve, se extiende, anhela ; mientras que los análogos antiguos son teorías tranquilas de estructura plástica, limitadas al movimiento y a una existencia sosegada.

La moral, pues, como todo otro fenómeno social, obedece a la orientación común del ciclo cultural respectivo, es una manifestación del organismo metafísico de la cultura : es forma, expresión, símbolo, de modo que su esencia no se analiza ni se sistematiza, pues lo más importante es su rasgo inconsciente, que se manifiesta en las acciones más insignificantes como en las intuiciones filosóficas más sutiles, en la aparición de las grandes personalidades como en el estilo trágico. Desde que una cultura es un organismo, claro está que todas sus manifestaciones deben ser concordantes y tener la misma orientación : la moral no es sino una de esas diversas manifestaciones. Tan es así que hasta en la ornamentación se revela la moral respectiva : el meandro, por ejemplo, es un motivo estoico : la columna dórica personifica

el ideal antiguo, siendo esto la explicación de por qué lo rechaza el estilo barroco y aun el del renacimiento, porque va en contra de la ética inmanente de toda construcción nórdica.

Es decir, hay tantas morales como culturas y nadie elige su moral como tampoco elige su cultura: el destino impone a ésta, y aquélla es sólo uno de tantos exponentes. Todo artista — pintor, músico, etc. — sabe que hay algo que escapa a su conciencia, y que de antemano domina a su forma de expresión y la singulariza entre todas las culturas: todo hombre, en sus manifestaciones de vida, tiene una constitución aprioristica que corresponde al estilo de la cultura respectiva: individualmente cabe ser moral o no, pero la forma de serlo es la impuesta por el ciclo cultural a que pertenece, pues cada ciclo tiene su cartabón, cuya bondad comienza y termina con aquél. No hay, pues, ninguna ética universal.

Cada moral es un fenómeno básico, que erige en ley la idea de la existencia y ésta existe en toda agrupación humana con fisonomía propia: se puede darle la forma pretensiosa de una teoría y revestir sus expresiones de fórmulas determinadas, pero no se inventa caprichosamente una moral, así como no se cambia el concepto del mundo. Es un juego de palabras pretender que la ética es ciencia y la moral, acción: cada cultura impone su moral y nadie escapa a ésta; por eso el sociológo Buckle, con razón, sostuvo que el progreso se verificaba en lo material o intelectual, pero jamás en lo moral: como se explica en mi monografía *La sociología de Buckle* (1905). Todos obran, quieren, sienten lo mismo, sea que hablen de una renovación de valores, de tornar al budhismo, paganismo o catolicismo romano, cual no pocos *snobs* de gran ciudad afectan; o soñar con una ética individualista, como lo proclama el anarquista; o colectivista, cual lo predice el socialista; sea que se tornen teósofos o librepensadores, cristianos indiferentes o ateistas: pues todo ello es cambio de palabras y conceptos de la superficie religiosa o intelectual. Nada de eso modifica la forma interna de la moral, de la cual es máscara su contenido programático, su colorido religioso, filosófico o científico, el texto de sus apotegmas y regulaciones, su tradición o revelación; todo ello teoría sólo o sonido vacuo, que se discute constantemente, mientras que la

estructura inconmovible de la existencia fáustica es lo que no cabe describir, lo que aparece como fuerza, voluntad, espacio infinito, aspiración, lejanía; por eso todas las frases y fórmulas de los diversos pensadores, iglesias, corrientes, sistemas, son sólo variaciones del mismo tema.

Porque el concepto de alma, como todos los conceptos, es relativo, y se refiere a la respectiva cultura. La moral estoica apolínica es la del alma antigua, cuya imagen está en el estilo del fresco, como grupo plástico de partes hermosas y ordenadas, sin fondo: toda línea, proximidad, claridad. La ética social fáustica es la del alma occidental, reflejada en las imágenes de perspectiva espiritual de todas las psicologías modernas, cuyo punto céntrico está en el horizonte infinito, en la voluntad: mientras los otros elementos psíquicos, pensar y sentir, son la luz y la sombra del cuadro. De ahí se desprende que toda moral fijada teóricamente es sólo el comentario del respectivo concepto de alma.

Es realmente interesante observar cómo cada cultura modela a su modo análogos principios. El budhismo, por ejemplo, es para el alma hindú una filosofía consciente; para la china, es semiconsciente y semiinstintiva; para la nipona, del todo inconsciente pero ingenuamente artista. En el sentido de la espiritualidad es superior la sabiduría hindú, pero en el artístico lo es la nipona. El mismo impulso al amor, que en la cultura occidental convierte al estoico en cristiano y al orgulloso transforma en humilde, en la cultura hebrea, impregnada de fría justicia, da nacimiento a una sublime religión de la gracia. Los idénticos mitos que en la cultura hindú son únicamente símbolos, en la occidental son formas alegóricas. El concepto místico, por ejemplo, varía según la cultura: en la china se expresa con absoluto dominio de sí mismo, con el humorismo peculiar de su Laotse, evitando todo desagrado, calculando todo de antemano, esquivando llamar la atención de los demás, resignado y obsecuente; en la hindú, se traduce en su anhelo supremo por la paz; en la occidental, por su optimismo activo. Las ideas de acción y la de sér son antitéticas para el alma hindú y son, en cambio, complementarias para la china: mientras que la primera domina a la segunda en la cultura occidental. El concepto de voluntad,

para el alma fáustica, da a la acción un objetivo determinado; para la china, representa al impulso natural de obrar sin propósito definido, ir adelante sin proponerse tal cosa; de ahí que la cultura occidental sea activa, y la china, pasiva y quietista: aquélla busca dominar a la naturaleza: ésta, adaptarse a la misma. La idea de progreso, que encierra la de lucha y evolución, es simbólica de la cultura occidental; en la china, significa lo contrario, o sea la armonía entre el hombre y el cosmos; en la hindú, la de elevarse por sobre toda brega terrenal: el sabio, en las culturas orientales, desdeña la lucha porque ya se ha vencido a sí mismo y está por encima de aquélla, que considera signo de inferioridad.

Hay, por eso, una enorme dificultad para trazar la morfología de la moral como fenómeno social: cada uno la interpreta en forma propia, es decir, la disfraza. Nietzsche, que proclama la prescindencia de lo bueno y lo malo, no hace otra cosa: los revolucionarios modernos, Stirner, Ibsen, Strindberg, Shaw, lo mismo. Pero la moral es en sí un mundo cerrado de formas, como la plástica, la música o la pintura: expresa un sentimiento de la vida, un ideal simbólico de profundidad y necesidad, de modo que, aun cuando siempre igual en el fondo, cabe que varíe en la forma. En el fenómeno artístico, fuera de los artistas individuales hay las modalidades de conjunto, la pintura al óleo, la estatuaria del desnudo, la música contrapuntista, la lírica de la ruina, etc., que son verdaderos símbolos de la existencia cultural y que realizan el anhelo del alma de ésta como estilo de un mundo dado; de modo que esas modalidades, en su condición de expresión de vida del organismo metafísico de una cultura, nacen, se desarrollan y sucumben, lo que explica como, al cabo de algunas generaciones y pocos siglos, cambien dichas formas. Lo mismo pasa con la moral, que es sólo una manifestación análoga: su existencia es destino, pero su forma es el resultado del estado de alma cultural. De ahí que la moral, como fenómeno social, tenga la misma orientación de los otros, como el matemático, por ejemplo: así, moral y matemáticas ponen de manifiesto idéntico estado de alma: una cantidad, en la cultura occidental, es una función y no se aprecia por su aspecto externo sino por su carácter y acción, o sea, por el análisis: lo cual es

equivalente al ideal de vida, cuya esencia es lo que en física se llama proceso; en matemáticas, función; en darwinismo, evolución; en religión, justificación por las buenas obras; en psicología, voluntad; en pintura, perspectiva; todo lo cual es típicamente fáustico y no se encuentra en otras culturas: es decir, es un grupo de símbolos de un ideal común, que se desarrolla en un ciclo cultural durante siglos para desaparecer después y dar lugar a otra cultura, con otro ideal y otro grupo de símbolos. La cultura apolínica consideraba a la moral como a las matemáticas, como cantidad o tamaño, con medida y actitud: su drama responde al mismo ideal, pues es una actitud trágica, mientras que el drama fáustico es una voluntad trágica: ambas son formas distintas de heroísmo. Toda moral antigua es una ética de actitudes y gestos: la occidental, es una ética de hechos; el ideal de vida euclideana y contemplativo se opone al fáustico, analítico y activo; ambos corresponden a su concepto matemático de cuerpo que se toca y del espacio puro: el ideal clásico está radicado en el primer plano en todo sentido, en el ayer y el hoy, en el cuerpo y la hora presente; el fáustico, en todo lo contrario, pues es lucha y triunfo. El cristianismo, en su primera forma impregnada del espíritu antiguo, decía: « en el principio era el verbo »: « en el principio era el hecho »; en su última forma, penetrado del alma moderna, corrige así: hoy — como lo he explicado en mi libro de 1920, *El feminismo argentino, tendencias y orientaciones* — la fórmula es « en el principio era la idea ».

La cultura hindú representa al hombre en actitudes, supresión de deseos, aislamiento estático individual: el símbolo de Budha contemplando su propio ombligo. En la cultura hindú el fenómeno religioso toma tres formas emparentadas íntimamente: el hinduísmo, el budhismo y el dschainismo; las expresiones brahmínicas traducen la fuerza extraordinaria, la riqueza infinita inventiva, la potencia creadora: todos los extremos se entrechocan en aquéllos; porque el alma hindú es aferrada a sus creencias y su fe es inconmovible, tanto que el occidental no acierta a comprenderlo, pues no sólo se refiere a la religión sino a todos sus fenómenos sociales, como su régimen de castas, convencida de que es lo mejor que puede idearse. La cultura antigua tiene un concepto parecido: el individuo es átomo entre

átomos; el estoicismo llega a la resignación completa y a la supresión de toda inclinación, es decir, la tranquilidad de la estatuaria, la moral sin voluntad. De ahí que Sócrates, Epicuro y aun Diógenes, puedan imaginarse a orillas del Ganges pero no en la Europa occidental. En la cultura occidental la moral es siempre dinámica y práctica, porque la compasión del primer cristianismo es relativa al estado social de entonces, y la moral religiosa no ha sido lo mismo en tiempo de Orígenes o de san Francisco: por eso la esencia de la moral fáustica es la misma en Inocencio III y Lutero, en Loyola y Savonarola. La moral antigua preconizaba el goce y la tranquilidad de ánimo, tipo social que todos los hombres clásicos realizan: la fáustica exige la acción infatigable y hombres de granito. En el ciclo antigno, Pericles y Temistocles eran naturalezas blandas: Alejandro, un soñador que nunca despierta; César, un hábil calculista; en el ciclo moderno, a los grandes emperadores germánicos hasta los Staufen y los papas de hierro hasta Gregorio VII e Inocencio III, siguen los del renacimiento, de las guerras hugonóticas, los conquistadores españoles, los margraves prusianos, Napoleón, Bismarck: figuras fáusticas que no tienen analogía con las apolínicas: como no la tienen tampoco los germanos de la migración de los pueblos, la caballerosidad castellana, la disciplina prusiana, la energía napoleónica. Nunca, en la cultura occidental, la moral ha sido la de esclavos, de la antigüedad, o la caridad de la compasión lastimera, por más que se haya usado y abusado de los términos de caridad, compasión, caridad: el sacerdocio mismo en la época del « santo imperio romano de la nación germánica » era religioso y laico a la vez; los obispos eran príncipes que marchaban a la cabeza de sus huestes en las batallas, los papas luchaban y sometían a los emperadores y los llevaban a Canosa, la orden teutónica conquistaba el Báltico, los cardenales eran estadistas de la talla de Richelieu, Mazarino y Fleury: todos desbordantes de vida, de energía, de acción. Las concepciones de la inteligencia eran gigantescas en Dante, Wolfram, Shakespeare, Bach, Beethoven: en las disciplinas técnicas, sean arquitectónicas, sean de ingeniería, llegando a las obras estupendas que caracterizan la época moderna, en que se cortan itsmos, se horadan montañas, se navega en el fondo del

mar, se vuela por el aire, y se domina a éste como la tierra y como el agua: todo es enorme, inaudito, fáustico, voluntad de poder, energía sin límites. La moral femenina de la compasión es antifáustica, porque va contra la esencia de su alma: por eso Kant la rechaza sin circunloquios por el hecho de estar en contradicción absoluta con el imperativo categórico, el significado de la vida en la acción; Nietzsche la llama «moral de esclavos» y denomina «moral de señores» a la realidad del deber, pero su decantado «superhombre» es sólo el tipo fáustico, encarnación de una civilización enérgica, imperativa, superintelectual, con sus políticos reales, sus magnates del dinero, sus grandes organizadores, sus técnicos asombrosos; es decir, la clase superior de hombres que, por su predominio en voluntad, saber, riqueza e influencia, se sirve del mundo como instrumento para modelar el destino de la tierra; Shaw, en sus dramas nietzscheianos, hace confusión igual, como se nota en su *Major Barbara* con su multimillonario Undershaft, personificando al hombre fáustico que representa la voluntad de poder y la ética actual, en la acción y en el éxito, que utiliza los recursos materiales para constituir centros dinámicos que sobrepasan a la existencia individual, tal como lo hizo Rhodes.

La tendencia socialista, que presenta un fenómeno social tan típico del primer estadio de la civilización occidental, es también un ideal exclusivo, cuya popularidad se debe a un significativo equívoco que la convierte en un conjunto de derechos y no de deberes, en la prescindencia del imperativo categórico y no en su acentuación, en el adormecimiento de las energías de adelanto y no en su mayor empuje. La faz superficial de previsión, mejoramiento, libertad, humanidad, felicidad del mayor número, es sólo el aspecto negativo del socialismo: ese era el ideal antiguo epicureo, para el cual la esencia de la moral estaba en la vida feliz. La filantropía antigua significaba procurar un goce tranquilo, como el de la tragedia ática en sus espectadores: es esa la moral negativa y antidinámica; la filantropía moderna busca libertar al individuo de las trabas materiales, en cuanto éstas son obstáculos para su acción en lo abstracto e infinito. Es esto lo que explica el trillado apotegma prudhomiano: «la propiedad es el robo»: es decir, la propiedad material

próxima y que se toca : un sentido estático, pero que la cultura occidental, en su fenómeno económico, poco a poco ha transformado y convertido en el manejo del dinero en forma ilimitada e infinita, en el concepto más típicamente funcional y antieuclideano. El alma fáustica, en el actual período de decadencia de su cultura, después de haber culminado en su forma de existencia intelectual y socialista, va en camino de no presentar sino un aspecto negativo, de modo que el final posiblemente será un egipticismo modernizado, un mandarinismo llevado a sus últimos extremos, en el cual cada cual sea un elemento funcional, una forma política, algo infecundo y petrificado, cual fué el final de las culturas egipcia y china.

Mientras tanto el fenómeno de la moral prosigue su evolución : como la lógica, es una manera de realizar espiritualmente un dado sentimiento del mundo y ponerse en relación con éste. La moral equivale a la regla de estar siendo : la lógica, a la de ser ya ; por manera que es ética la forma de la vida y del devenir, y lógica, la de lo ya realizado, lo que terminó su evolución : la ética y la lógica se relacionan como lo posible y lo real, la vida y la muerte. La ética no tiene leyes : vive, forma la vida : la lógica es petrea, sus leyes son eternas. El gran misterio de la vida, la sensación de haber sido juzgado, la idea de un destino, toman la forma de un problema moral : mientras que el secreto del conocimiento, la compresión del mundo en su aspecto de profundidad, se convierte en una cuestión epistemológica. Kant buscó sortear la dificultad con su división de la razón, en práctica y pura, para separar al destino, de la causalidad : lo viviente, de lo petrificado ; los principios de estar siendo y de ser ya : llega así al imperativo categórico, base de la moral fáustica, por una parte, y por la otra, a la idea de espacio como forma aprioristica de la contemplación creadora, es decir, el símbolo básico fáustico. De ahí se desprende que la lógica es un sistema, porque lo conocido y lo extendido son idénticos, las cantidades como los conceptos tienen estricto carácter extensivo, mientras que un sistema de moral encierra un contrasentido antinatural : todo lo lógico es mecánico y fijo ; lo moral, viviente y orgánico. A la moral se la puede describir en su fisonomía, dramática o musicalmente, pero no encuadrada en un es-

quema, porque el conocimiento del hombre es distinto del de la naturaleza: de ahí que toda teoría de moral sea un verbalismo sin influencia, porque no educa sino que es la expresión de una educación, no es ejemplo y objetivo sino forma y manera del desarrollo de la existencia; por eso la historia, siempre completándose, tiene esencia ética: la naturaleza, ya completada en sí, la tiene lógica. La antitesis de ética y lógica es, pues, la de orgánico y mecánico, destino y causalidad, fisonomía y sistematización, experiencia de la vida y experimento científico. Lo bueno y lo malo es la polaridad del sentimiento de vida: lo verdadero y lo falso, la de la conciencia del mundo. En lo ético se roza lo posible, el futuro: en lo lógico, lo real, lo pasado. Peligroso es logizar la ética, como lo hizo Hegel, porque se mecaniza todo, hasta la historia: pero no lo es menos etizar la lógica, como lo hicieron Platón y Schelling, porque se convierte a la naturaleza en fantasía y se sostituyen los conceptos por imágenes. Toda cultura juvenil tiende a mirar todo con la lente de lo ético: así lo hicieron Plotino y Dante: toda cultura senil, lo hace con la de lo lógico, mecanizando la historia, considerando todo como objetos muertos. Y es esto lo que caracteriza al socialismo, como caracterizó al estoicismo: se ve la ética como lógica y se quiere reconstituir todos los fenómenos sociales con formas lógicas, olvidando que vida y construcción se excluyen; que lo lógico es lo anorgánico, mecánico, realizado, que ya no tiene vida, la forma muerta; que, por último, el solo planteamiento de problemas éticos, como interrogantes perplejos, revela que la vida misma se ha tornado cuestionable. El problema del libre albedrío — que caracteriza la filosofía barroca de Descartes a Kant — fué resuelto, en el período gótico, en el sentido de la voluntad, con el apotegma de Duns Scott de ser ésta superior a la inteligencia, en contra de la opinión tomista contraria; en la época contemporánea, por el mundo como voluntad y contemplación, de Schopenhauer; o como fuerza de vida y la inteligencia como su instrumento, de Schelling: Nietzsche, empero, en cualquiera de sus soluciones encarna la pasión metafísica del hombre fáustico a lo infinito, dominando lo material, eliminando los obstáculos que atacan su conciencia de fuerza, el problema ético central, en una palabra. Ese aspecto es el de las

tragedias shakespearianas de carácter y las sofoclianas de actitudes; el problema del libre albedrío es el alma de la pintura de retrato, a partir de Leonardo y durante la vida de Rembrandt; Miguel Ángel lo presenta en la tumba medicea; Bach y Beethoven, en su forma característica. En cambio, en la cultura apolínica el problema no ha existido, porque no había voluntad, ni se sentía la necesidad de libertar a ésta de trabas reales o ideales. La voluntad libre, como forma de la introspección, está en relación directa con la soledad del yo fáustico, con el monólogo de su existencia y con todas sus manifestaciones artísticas.

La renovación nietzscheana de todos los valores es el exponente del presente estadio de civilización. Toda decadencia comienza por darles otro significado, manejarlos diferentemente; ya no crea, sólo indica, es decir, es un período negativo que malgasta lo que ha heredado. Tal sucedió en la cultura antigua, en la época del estoicismo: de Epiceto y Marco Amelio hasta Sócrates, el padre putativo de la Stoa, se observa el proceso de empobrecimiento del alma apolínica, en su período de gran ciudad y con la renovación sucesiva de todos los ideales. Lo mismo se observa en la cultura hindú: en tiempos del rey Asoka (300 a. C.) esa renovación de valores había terminado, como se comprueba en las partes del Vedanta, escritas antes y después de Budha. En la cultura occidental es ese el gran significado ético del socialismo, que verifica hoy esa renovación completa de todos los ideales. Rousseau la comienza, con su rechazo de las formas sociales existentes, de todos los convencionalismos, y su vuelta al estado natural, con su racionalismo práctico, que destruye dialécticamente toda la cultura; Schopenhauer, Hebbel, Wagner, Nietzsche, Ibsen, Strindberg, tienden a la venida del nihilismo. Análogo fenómeno se encuentra en la senectud de todas las culturas: Sócrates, nihilista; Budha, también; hay una decadencia idéntica en la cultura egipcia, árabe, china, como en la occidental. Nótese bien que no se trata de transformaciones políticas y económicas, ni siquiera religiosas o artísticas, ni de hechos materiales, sino de la esencia misma del alma, que había realizado hasta entonces su ideal: en la superficie histórica de períodos semejantes de decadencia, surgen análogos

símbolos. La antigua economía social, basada en la esclavitud, y el maquinismo industrial contemporáneo, progreso y ataraxia, alejandrinismo y ciencia modernista, Pergamón y Bayreuth, las condiciones sociales, como las describe la *Política* de Aristóteles y el *Capital* de Marx; son simples síntomas externos, pues lo esencial no es la vida exterior, la forma de la existencia, las instituciones o las costumbres, sino lo más hondo de todo, la muerte interna: así sucedió en la decadencia romana, así se anuncia la época actual al finalizar este siglo.

Cultura y civilización equivalen al organismo vivo de una alma cultural y a su momia: así se distingue la sociedad occidental de antes y después de 1800, la vida en la plenitud de su propia conciencia, cuya forma viene de adentro para afuera, y que en un movimiento no interrumpido se extiende desde la infancia gótica a la madurez goetheana y napoleónica, y la existencia posterior, artificial, sin raíces, de las presentes grandes ciudades, cuyas formas son todas producto de inteligencia y no impulso del alma; en el primer caso, es el organismo nacido del ambiente: en el segundo, es un mecanismo materializado. Es decir, es la evolución del devenir a lo definitivo, de alma y cerebro, de lo ético y lo lógico; de historia realizada, con su respeto por la tradición y la inspiración, a la naturaleza investigada: Budha es la negación de la diferencia histórica entre brahmines y tschandala; los estoicos, la de esclavos y bárbaros; Rousseau, la de privilegiados y siervos. El hombre cultural vive internamente: el civilizado, externamente, entre cuerpo y sucesos; lo que aquél siente como destino, considera éste como causa y efecto: desde ese instante todo es materialismo, cualesquiera que sean las doctrinas reinantes, sean budhistas, estoicas o socialistas. La cultura gótica como la dórica, la jónica como la bárroca, aprecian los fenomenos sociales fácilmente porque los realizan aún sin comprenderlos y son señores de lo simbólico cultural, como Mozart lo era de su arte. Pero apenas se encuentra en esa forma algo extraño, que entorpece su libertad y que lo obliga a examinarlo con la razón y a meditar sobre ello como si se tratara de cosas enemigas, se convierte eso en los síntomas de una alma fatigada: sólo el enfermo se preocupa de sus órganos; cuando se construye afanosamente una religión

natural para oponerla a la iglesia y al dogma, un derecho natural contra el derecho histórico, se inventan estilos en el arte cuando ya éste carece del suyo propio, se analiza el estado como orden social mecánico, tratando de cambiar todo — como lo intenta Rousseau en su *Contrato social* y lo había análogamente buscado Aristóteles, en su *Política* — entonces ha sonado el campanazo fúnebre que anuncia las próximas exequias de una civilización, y las enormes urbes mundiales personifican la exageración de lo inorgánico en un organismo sin raíces que se va debilitando día a día.

El concepto de mundo científico es superficial, práctico, su alma puramente exclusiva : es el que sirve de base al budhismo, al estoicismo y al socialismo ; pues fué, en el primer caso, resultado del sistema ateísta del Sankhya ; en el segundo, de la interpretación de Sócrates por los sofistas : en el tercero, del sensualismo anglo-sajón. La decadencia es visible cuando ya no se vive la vida como cosa sabida, sin elección, fruto del destino, sino que se la encuentra problemática y se investiga lo que es más utilitario o razonable : reina entonces el cerebro y abdica el alma. La vida se convierte en un hecho : la clase rural, a las puertas de las grandes ciudades, — que representan la civilización escéptica, práctica y artificial, — ya no cuenta para nada ; pueblo es sólo el populacho urbano, masa inorgánica y fluctuante ; lo que no es democrático, es decir, mecánico y de vida urbana, es objeto de burla o desprecio u odio, por más que, después de la desaparición de las viejas clases sociales de la nobleza y sacerdocio, sea aquella la única clase orgánica, supervivencia de la época de florecimiento de la respectiva cultura : esa clase no tiene lugar en las doctrinas estoicas o socialistas. Esa es la civilización que reemplaza a la cultura : mecanismo externo en vez de organismo interno, inteligencia petrificada en lugar de alma apagada.

La moral es exponente claro de esa evolución. Mientras la vida es cosa natural y que de por sí se comprende, la moral es intuitiva malgrado las diferentes formas de su expresión, pues nadie la discute y todos la observan. Apenas la vida fatiga y la existencia artificial de las grandes ciudades la resume, se requieren teorías para darse cuenta de lo que es la vida : y la mo-

ral se convierte en un problema. La moral de una cultura es la que sencillamente se tiene: la de una civilización, la que se busca tener; la una es demasiado honda para analizarla lógicamente: la otra, es una simple función de la lógica. Todavía en Platón y Kant la ética es simple dialéctica, juego de conceptos, culminación de un sistema metafísico: no se la necesita mayormente, y el imperativo categórico es simple expresión abstracta de lo que no se consideraba siquiera susceptible de duda; pero ya no sucede lo mismo con Zenón y Schopenhauer: éstos se vieron obligados a buscar la regla de la existencia y a discutirla; comienza entonces la ética de la civilización, que ya no es reflejo de la vida en el conocimiento, sino de éste sobre aquélla, formulándose sistemas artificiales, sin alma, de verdades a medias. Desaparece entonces la metafísica de gran vuelo y todas las intuiciones ceden ante una concepción de moral práctica, que debe regir la vida por no poderse ya ésta regir a sí misma. La filosofía — hasta Kant, Aristóteles y los Vedanta — es una serie de sistemas del universo, en los cuales la ética es sólo modesto complemento: ahora se convierte en filosofía moral, con la metafísica como paje: y la necesidad práctica todo lo absorbe, dominando el escenario el socialismo, estoicismo, budhismo. Hasta entonces la vida había sido exclusivamente orgánica y expresión necesaria del alma: se torna entonces inorgánica, sin alma, y la tutela la razón, con el espíritu peculiar de la humanidad de gran ciudad; lo primero, se percibe con una perspectiva de vuelo de pájaro: lo segundo, con la de un sapo; aquélla es una moral trágica: ésta, una plebeya. La moral trágica de una cultura tiene conciencia de la responsabilidad de la existencia, pero experimenta el orgullo de realizar el ideal de ésta: así lo sostuvieron Esquilo, Shakespeare y los filósofos brahmínicos, Dante y el catolicismo fáustico. La moral plebeya es la de Epicuro y los estoicos, las sectas budhistas, la del siglo XIX: no ve a Dios en el mundo sino un conjunto de hechos, y el destino se le antoja hado fatal, que sólo responde al nexo de causalidad, de modo que forzosamente sólo concibe el pasado como materialismo histórico, llegando hasta burlarse de lo que fué. El concepto apolíneo hizo que la tragedia ática saliera de la plenitud de la vida, sobrellevando la dignidad lo inevitable: la suerte, la envidia de

los dioses contra héroes y hombres; pero lo que Esquilo engrandece la Stoa empequeñece, porque a dicha plenitud de vida substituye pobreza, frío y vacío. El concepto faustico también se encarna en los grandes maestros de la época barroca — Shakespeare, Bach, Kant, Goethe — y preconiza la voluntad viril, el enseñorearse de las cosas naturales, que deben estar sometidas a nuestra alma; pero el modernismo occidental, con su hálito de urbe mundial, muestra una voluntad senil y busca el medio exterior de facilitar la vida, con la previsión social, el prejuicio humanitario, la paz universal, la técnica, el estado colectivista, para alcanzar la felicidad de la mayoría. Todo se rebaja entonces: en la poesía, su expresión del misterio mundial se vuelve tendenciosa y del día, con soluciones efímeras de problemas superficiales, sociales y sexuales; el sentimiento fáustico de la acción grandiosa, la de Federico el grande, Goethe o Napoleón, en la cual pululan los grandes hombres, es reemplazado por una chata filosofía del trabajo obrero y manual, convirtiendo al cuarto estado en la clase social privilegiada y reduciendo a las profesiones liberales al papel de mendicantes. Ya no reina sino la moral plebeya, la de la realidad trivial basada en la existencia diaria y en el sentido común: quien contra ello se rebela es *snob*, y el que exalta el individuo al pináculo, solo es un socialista más picante: por eso Nietzsche es decadente, socialista, obrero, pues su rasgo aristocrático es falso y artificial, snobismo secundario.

Lo que Spengler llama « perspectiva de sapo » en contraposición a la de « a vuelo de pájaro », se disfraza de « retorno a la naturaleza » en la forma rousseauiana; pero ésta es una imagen que implica la negación de la cultura. El hombre natural es el que, fuera de la vida social, celebra el fantástico contrato de la nueva forma de civilización: es el héroe de toda la literatura dramática, de Hebbel a Ibsen, que constituye la negación de lo verdaderamente trágico, a través de sus problemas sexuales y sociales; el héroe de la nueva organización social colectivista, que impone a todos la tiranía del bien común, interpretado por los que dirigen al gobierno con el desparpajo de Lenin en el bolshevismo ruso actual. Es esa la paradoja sempiterna de los sofismas atenienses, los filósofos sanhyasis hindús, los sensua-

listas británicos, que preconizan los derechos naturales frente a la tradición, cuya grandeza del pasado no pueden sufrir; el procedimiento de apreciarlo todo con perspectiva de miope en vez del golpe de vista del présbite, y engendrando el odio racionalista contra la autoridad y la ley; la furia revolucionaria social, política, artística, de hacer a un lado todo lo que es serio y maduro, despreciarlo o destruirlo, torciendo los datos científicos para servir a sus planes, arrasando todo lo existente para reemplazarlo con palabras vacías. Esa es la renovación de todos los valores, que lleva a la expresión estática del nihilismo.

XXVI

EL FENÓMENO SOCIAL LITERARIO

Cada cultura tiene su peculiar manera de morir, que no es caprichosa sino expresión necesaria de su destino; de ahí que los fenómenos simbólicos del estadio de decadencia — budhismo, estoicismo, socialismo — sean morfológicamente análogos, pero de forma y acción diferentes. En la cultura hindú, el budhismo no tiene el significado de un movimiento puritano, como el musulmán o jansenista; ni de reforma religiosa, como la reacción dionisíaca respecto de lo apolíneo o la luterana con relación al catolicismo: no es siquiera una religión nueva, como la de los Vedas o la del apóstol san Pablo, pues ni tenía dios ni metafísica y sólo en contraposición a la anquilosada teología brahmínica fué considerada como equivalente a religión: era sólo una corriente mundana, netamente práctica, de las grandes ciudades; éstas, con la cultura en el pasado y sin porvenir claro ante sí, constituyeron su propio evangelio, una doctrina cuya quintaesencia es antimetafísica y visiblemente práctica, si bien sus raíces se encuentran en la antigua filosofía sankhiya, racionalista y atéista. En la cultura antigua, análogo fenómeno se observa en el estoicismo, que procede de los sofistas, de Protágoras y Demócrito, con su predominio omnipotente de la razón como base de la convicción moral, sin asomo de religión. En la cultu-

ra occidental, el socialismo actual es producto directo del sensualismo filosófico y del materialismo científico de los dos siglos anteriores. Es decir, los tres fenómenos simbólicos son análogos y caracterizan el primer estadio de la decadencia de la civilización respectiva.

El budhismo hindú descarta toda meditación sobre Dios y los problemas cósmicos: sólo el *yo* y la existencia real le interesan, ni siquiera se preocupa de si hay o no alma; el socialismo occidental, en su doctrina psicológica, sólo considera al hombre interno como haz de sensaciones, reunión de energías electroquímicas. Parecido carácter presenta el budhismo: la doctrina de Nagasena convence al rey Melenda de que las partes de su carro, en el viaje, no son el carro mismo y que carro es sólo una palabra vacía; tal es el concepto de alma, respecto de la cual los fenómenos espirituales se denominan *skandas* o montones pasajeros: es decir, análoga doctrina a la moderna de la psicología de asociaciones. El budhismo convierte el concepto brahmánico del *karma*, aspecto de la existencia que escapa a la terminología occidental, en la materia universal que encara con criterio materialista: análoga cosa hizo el estoicismo con el concepto de Heraclito sobre el *logos*; parecido es el procedimiento socialista actual, en su aspecto darwinista, al mecanizar el concepto de evolución. Esos tres fenómenos análogos presentan, por fin, otro rasgo común: el de la ironía, esa rara y fina flor de una dialéctica fatigada de sí misma, y que contempla, desconcertada y con sonrisa dolorosa, su propia obra, el derrumbamiento del concepto de mundo.

La comparación analógica del simbolismo de esos tres fenómenos sociales muestra, además, que uno de sus rasgos comunes es el del nihilismo, si bien con forma distinta en cada uno de aquéllos. La civilización fáustica — Ibsen como Nietzsche, Marx como Wagner — destruye los ideales de ayer, las grandes formas religiosas, artísticas, políticas, y convierte ese suicidio en el símbolo de su decadencia. La apolínica — Epicuro como Antístenes y Zenón — las contempla deshaciéndose á su vista. La hindú se retira del espectáculo y se encierra dentro de sí. Porque el estoicismo es la actitud individual, de estatuaria, del momento, sin relación con pasado o futuro; el socialismo trata

igual tema pero dinámicamente, con idéntica tendencia pesimista a todo lo grande, con la obsesión exclusiva de la necesidad práctica, pero con visible orientación lejana al porvenir y a la humanidad, que se propone regenerar a su manera; el budhismo se encierra pasivamente en su nirvana, como el caracol en su concha. En realidad Budha jamás se pronunció sobre el concepto de nirvana y aun prohibió, como herejía, que tal se hiciera, prefiriendo dejarlo flotante dentro de la existencia cuasi irreal de la naturaleza tropical, donde la vida parece ser una ilusión constante, llegando la doctrina maya hasta poner en duda la realidad misma; así no se nota siquiera el esfuerzo del vivir, diluyéndose el sér en el no ser: porque el hindú carece de la conciencia del *yo* en contraposición con el medio ambiente, de modo que la disolución de la nirvana no modifica su situación, pero el hecho de tender a liberarse de los lazos de dicho ambiente, significa que éstos existen y que tiene el anhelo marcado de independizarse de ellos, para gozar de un estado superior, para que su sér se mueva en un plano más perfecto, en un estado más allá de su individualidad personal; la nirvana, así concebida, es sólo el sentimiento de la libertad llevado a su última potencia, porque allí donde la naturaleza exuberante parece ahogar al hombre, tiende éste a libertarse de sus lazos y cifra la perfección en un más allá donde ellos no existan. La cultura hindú, en su nirvana budhista, tiene una forma de analogía simbólica con las de los fenómenos parecidos de otras culturas, pero con rasgos peculiares, porque la nirvana implica un refinamiento espiritual tan intenso y hondo que escapa a las otras culturas, pues no cabe hablar de nirvana estoica aludiendo a Diógenes y su tonel, que sería simplemente un « atorrante » en la civilización actual; ni pretender que existe una nirvana socialista en la tendencia a eliminar la lucha por la vida por medio de la paz universal, la humanidad, la fraternidad de todos. En cambio, es exacto que el budhismo no contiene matiz alguno que pueda equipararse al rasgo cristiano; como no tiene el socialismo nada que sea parecido a ese aspecto del islamismo; como la cultura china de la epoca de Confucio nada tiene de común con el socialismo. Quiere esto decir que en toda civilización la existencia anterior, toda alma, es reemplazada por la poste-

rior, toda cerebro; pero en cada ciclo cultural eso se verifica con sus formas propias y con lenguaje que tiene su especial simbolismo; pero si su expresion es diferente, su orientacion es idéntica: así, la nirvana budhista condice con el renunciamiento estoico, de manera que éste viene a orientarse idénticamente al budhismo; la *katharsis* del drama ático implica análoga prescindencia, de modo que su orientación tiene paralelismo visible con la nirvana budhista y el renunciamiento estoico; el socialismo occidental, aún en plena evolución, no presenta todavía definido ese aspecto; pero a él tiende, como estoico, el altruísmo y sacrificio de sus mejores elementos, en razón de tener conciencia de su gran misión; y, como budhista, su desdén por el refinamiento del presente, como toma tinte epicúreo el ideal popular de que todos por igual dispongan de lo mismo. En los estadios de civilizacion, es decir, de la decadencia de una cultura, la transformación de los simbolismos y de los ideales se verifica lenta pero visiblemente: el alma social ha agotado su potencia definitiva dentro de su ciclo cultural, pero la vida continúa y toma formas distintas, no ya respondiendo al destino que impulso a la cultura sino a la causalidad, que caracteriza a la civilización, es decir, a los efectos necesarios de causas existentes.

El fenómeno social de la religión equivale solo a otra expresión de la vida: cada alma tiene su religion, tanto el alma de una cultura como la de los individuos, de modo que todas las formas con vida, en arte, dogma, culto, metafísica, matemática, ornamento, columna, versos, ideas, son — y deben serlo — hondamente religiosas. Terminada la evolución de una cultura, las formas continúan existiendo pero ya sin vida evolutiva, de modo que la religión cambia su carácter y se vuelve irreligiosa, que es la forma del fenómeno respectivo en el estadio de la decadencia. El socialismo es el concepto irreligioso de vida, como lo fueron el budhismo y el estoicismo, por más que adopte formas aparentemente contrarias: como cuando el socialismo invoca el ebionismo cristiano de la primera época; el budhismo de su aspecto final, reniega de su ateismo; y el estoicismo observa ostensiblemente el culto de los emperadores. El fenomeno religioso — en su forma activa y pasiva, de cultura o civilización —

es típico: religiosa es la arquitectura de la época barroca, aún en sus formas más mundanas: irreligiosas son las grandes construcciones romanas y aun los templos de sus dioses; son religiosas las ciudades que son foco de cultura, pero que las urbes mundiales han reducido al rango de provinciales: irreligiosas, esas grandes ciudades, sin alma y sin ética, sólo prácticas y materiales; Alejandría y Atenas, Berlín y Nüremberg, cuya antítesis se revela en la planta urbana, en su habla dialectal, en la fisonomía de sus habitantes; siendo curioso observar, por ejemplo, la estupenda analogía de rasgos entre las cabezas romanas de la época imperial y las de los magnates occidentales del poder y del dinero. La religiosidad individual íntima desaparece en ese instante climatérico de la cultura y se convierte en la infecundidad moral de la sociedad civilizada, que no sólo deja lentamente apagarse el fuego sagrado del gran arte, de los grandes sistemas del pensamiento, del gran estilo, sino que materialmente lo demuestra en el neomaltusianismo que desmenuza la personalidad de razas enteras, mezcladas y confundidas en otras: fenómenos todos que la decadencia romana presenta en su forma más excesiva y que constituyen el tema de las disertaciones filosóficas de la decadencia. Porque la filosofía — que, como fenómeno social, pasa por la evolución de todo organismo, con su juventud, madurez y senectud — es sólo la expresión del estado cultural de cada época: en el estadio de civilización sólo puede ser racional y práctica, mecánica, lógica y causal, antimetafísica y clarísimo exponente del urbanismo monstruo, con variantes de forma que no modifican la orientación de fondo: como la moral compasiva de Schopenhauer y la señorial de Nietzsche no cambian la tendencia de la voluntad de vivir, y el anarquismo de Ibsen y Stirner es sólo un matiz del socialismo, porque cabe concebir el sentimiento fáustico de considerar al mundo como dominio del yo, identificado así con lo infinito o a éste dominando al yo, es decir, al punto de vista idealista o realista, pues lo primero lleva al anarquismo individualista y lo segundo al socialismo colectivista, sin que por ello se modifique la esencia de la vida.

El estadio de civilización lleva, entonces, la moral al dominio de la inteligencia y la substrae al del corazón: el hombre so-

bre que actúa no es ya el pueblo orgánicamente distribuído en clases, sino el populacho anónimo de las urbes monstruos y sin raíces en el suelo ni en la tradición, el de la ágora ateniense equivalente al actual lector de diarios, el tipo del educado en escuelas que son rasero para todos, el de los lugares de diversión, de deportes y de la literatura popular. Esa masa amorfa y no la humanidad, es el objeto de la propaganda estoica y socialista, budhista o confucionista: su rasgo característico es el empleo de la diatriba, dialéctica y práctica, plebeya y pequeña, pero hábil para reemplazar ideas por objetivos, símbolos por programas, la cualidad por la cantidad, la profundidad por la amplitud; su actividad febriciente substituye al ideal fáustico de la voluntad de poder, concentrándose en la materialidad de la existencia: es la prédica hindú, la retórica de la decadencia romana, el periodismo occidental, que actúa sobre los más y no sobre los mejores, valora sus medios de acuerdo con la serie de sus éxitos, especie de prostitución varonil, en palabras y escritos, con lo que llena salones y plazas de la gran ciudad. La filosofía romana es retórica; las novelas de Zola y los dramas de Ibsen, son periodísticos. El cristianismo de san Pablo actuó en ese medio: la publicidad demagógica de la ágora y la propaganda de gran ciudad; mientras que Jesús solo congregó a su derredor a campesinos y pescadores: porque ningún fumador de religión ha convencido a los hombres ilustrados de su época, desde que las inteligencias formadas fisiológicamente no abdican de su punto de vista y se resisten a considerar a un coetáneo como tan superior que deban seguir sus pasos sin objeción, pues esto contradice la sinceridad misma de sus propias convicciones y no es tan sólo cuestión de amor propio, ya que la razón no admite que ningún humano pueda pretender ser divino; de ahí que los únicos que, en el primer momento, pueden prestar fe a quien afirma ser la encarnación de Dios, son los pobres de espíritu, los supersticiosos, los que tienen tara psicopática, todos los débiles que gustan de ser guiados por otro, y solo después se adhieren los hombres de acción, generalmente atraídos por las mujeres: únicamente cuando la nueva religión se tiñe de mitos, cuando nada obsta al proceso de idealización, solo entonces los espíritus ilustrados y los hombres importantes ad-

hieren al nuevo movimiento, porque se ha tornado ya ideal y mítico, desapareciendo la realidad de la intervención humana. Así ha sucedido en todos los casos — sin excepción — de fundación de religiones nuevas: Confucio, Budha y Cristo, son de ello ejemplo elocuente. Estamos aún demasiado cerca del movimiento teosófico para juzgar si se trata o no de una nueva religión. Lo mismo cabe decir del socialismo que, para muchos, es también una religión; lo que sí puede observarse es que el socialismo no se preocupa de las campañas sino de los centros industriales de las urbes monstruos; sólo que reemplaza las epístolas apostólicas inspiradas, por pedestres tiradas de filósofos de salón y oradores de barricada, esparciendo en las masas oleadas de folletos vacuos que cosquillean las inclinaciones vulgares y las maneras toscas, o en forma de editoriales de diario, sin contenido. Todo socialismo, de Schopenhauer a Shaw, es diarismo: la literatura dramática social, las ciencias popularizadas, son sólo periodismo, pues el poeta, el sacerdote, el sabio, se vuelven periodistas. La filosofía modernista se convierte así en digestión, alimentación, higiene: lo que se discute con mayor empeño son cuestiones de alcoholismo, vegetarismo y otras semejantes, que cualquier cultura reduce a lugar secundario, pero que la civilización coloca en primera fila; el movimiento social de temperancia antialcoholista es casi un fenómeno religioso contemporáneo, tanto que — cual sucede en Estados Unidos, con su actual tiranía estupenda de la «legislación seca» — se le impone *manu militare* con intolerancia despótica por el estado mismo, el cual obliga a todos, quiéranlo o no, a someterse a tal dogma: haciendo su felicidad a palos, salvando a la fuerza su vida, como la Iglesia salvaba a la fuerza el alma, prestándole eficaz ayuda el brazo secular.

Pero la marcha evolutiva del organismo cultural imprime en cada epoca un sello determinado, al que no escapan las sociedades de ese ciclo. Así, todos son hoy socialistas, quiéranlo o no: es esa la forma lógica del actual período de civilización; así, en la decadencia romana, todos eran estoicos conscientes o inconscientes; porque, en uno y otro caso, se trata del alma cultural de la época. El paso de la cultura a la civilización es la evolución del concepto histórico al natural, del destino a la cau-

salidad, y el socialismo es evidentemente el máximun alcanzable en un concepto de vida que sólo se preocupa de los objetivos: el objetivo es la muerte, como la dirección es la vida; fáustico es el avance: socialista, el descanso mecánico; la moral socialista es la de la utilidad, que busca transformar o reorganizar la sociedad con arreglo a su objetivo, al que todos deben someterse. La mecanización del principio orgánico de la acción, al considerar a la vida como hecho actual, lleva al ideal del trabajo manual como forma civilizada de actuar: es decir, es la idealización del objetivo con la fórmula del derecho al trabajo. El concepto apolínico se limitaba al momento en que se vivía y tenía en el pasado la edad de oro: el socialista descuida el momento actual en su furia por apoderarse del futuro, que quiere modelar a su paladar.

Cada cultura ha concebido la historia universal a su manera: la apolínica, como proximidad tranquila y sin pasado, estática; la mágica, como lucha entre los dos principios, creación y decadencia, alma y cerebro, bueno y malo, Dios y el diablo, hasta que se produzca la solución de la venida del Mesías; la fáustica, como desarrollo linear indefinido, dinámico. El socialismo es el coronamiento trágico de esa línea histórica: el organismo de la cultura occidental ha terminado la evolución de su existencia, llegando a la senectud: no tardará en convertir ésta en senilidad, si no sucumbe antes de muerte violenta o accidental, como han sucumbido otras culturas, cual las precolombinas azteca e incásica a manos de la conquista española.

De todo lo anterior se desprende que, dada la relatividad de la fenomenología social, la filosofía es también sólo un fenómeno relativo, que expresa el estado del alma cultural en una época dada, un fragmento de la manifestación simbólica de dicha alma. Por eso todo ciclo cultural tiene su filosofía de juventud, de madurez y de senectud, desde la que, desbordante de vida, metamorfosea al caos en cosmos, hasta la que, fatigada de vivir, sólo se ocupa de los aspectos más materiales de la existencia. La primera se encuentra en lo brahmínico, jónico, barroco: la segunda, en la atmósfera desvanecedora de las grandes ciudades, análogas en todos los tiempos. Pero siempre marcha de consuno con los demás fenómenos sociales. Nada lo prueba me-

jor que la interdependencia filosófica y matemática: la concepción de la idea de cantidad es típica en cada cultura, y quien no ha penetrado en el mundo de las formas matemáticas y en su simbolismo no puede ser metafísico; por eso filósofos y matemáticos fueron a la vez Descartes, Pascal, Hobbes, Leibniz, como lo fueron los presoeráticos y Platón: Leibniz, junto con Newton y Gauss, constituyen el cénit matemático occidental; Platón, con Pitágoras y Arquímedes, el análogo clásico. A medida que la vida del organismo cultural avanza, se afloja esa interdependencia: ya Kant no es matemático, como no lo fué Aristóteles; después son abiertamente antimatemáticos Fichte, Hegel y Schelling, como antes lo fueron Zenón y Epicuro; más adelante, llegan los filósofos hasta no comprender las matemáticas, como sucede con Schopenhauer y Nietzsche. Entonces, ya en pleno estadio de civilización, se predica el alejamiento de lo matemático y el retorno a la naturaleza, privando al pensamiento de su gran estilo y suprimiendo la tectónica de los sistemas: comienza la era de la filosofía sin matemáticas, la ética deja de ser parte de la filosofía y, convertida en regla de la vida práctica, incorpora a la filosofía como parte secundaria; se estrecha el horizonte: la metafísica, de la señora de ayer se torna en la sirvienta de hoy, concluyendo por ser objeto de burla para los prácticos; Schopenhauer es pesimista y sólo secundariamente metafísico, tánto que Shaw lo sigue en lo primero y lo abandona en lo segundo, división que habría sido antes imposible verificar en la obra de Kant. Es que la metafísica, en la vejez de una cultura, ha agotado ya todos sus esfuerzos, porque el espíritu típico de las grandes ciudades es radicalmente contrario a esa tendencia, polo opuesto de las cuestiones prácticas, y sólo admite una moral que tenga el carácter de una economía política. La filosofía de estadio semejante, en el mejor de los casos, es crítica social, como lo revela la obra de Hegel y Schopenhauer. El estoicismo cuidaba sólo del yo, del cuerpo propio: el socialismo prescinde del individuo y se ocupa sólo de la colectividad; de la escuela hegeliana salió el socialismo, con Marx y Engels; el anarquismo, con Stirner; el drama de problemas sociales, con Hebbel. El socialismo no es más que una economía política, imperialista y ética. El fenómeno econó-

mico ha reemplazado al matemático como inspiracion filosofica y social, porque cada época cultural tiene sus problemas, que se imponen al pensamiento y lo orientan; por eso la filosofía del siglo XIX es tan sólo ética y de crítica social, en el sentido económico; por eso la sociología es la disciplina de los conocimientos que van ensanchando poco a poco su esfera de acción, tiende a convertirse en la filosofía sintética de todo el saber, y deja a otras disciplinas el prepararle su material, de tal manera que sea ya una quintaesencia de los problemas sociales. De ahí que el ahondamiento de estos problemas haya que buscarlo en otras formas de la fenomenología social: en el teatro. Hay en toda época cultural una increíble unidad orgánica en el pensamiento: por eso, el dramaturgo Shaw tiene la misma orientación que el filósofo Nietzsche, porque tan pensador es el uno como el otro, desde que ambos representan su tiempo y encierran la médula de su contenido en fórmulas definitivas, aún cuando se haya de separar, en su obra, la paja del grano. Así, Shaw es el pensador que, consecuente con la orientación nietzscheana, en sus dramas ha perseverado en ella como crítico eficaz de la moral occidental; como, en sus poesías, había llevado a sus últimas consecuencias las teorías ibsenianas; lo demás de su producción, es la paja separada del grano; así, Nietzsche, por más que aparente ser un romántico retardado, en realidad es un materialista consumado. Pero eso no implica quizá una forzosa subordinación de Shaw a Nietzsche, ni siquiera que no quede otra interpretacion que la de ser el primero un simple discípulo del segundo y mero portavoz de sus doctrinas: porque el caso mismo del autor de la nueva doctrina sociológica es sugerente, desde que Spengler llega a sus conclusiones mediante un proceso ideologico propio, coincidiendo curiosamente con Keyserling, cuya obra se publica al mismo tiempo, y cuya mentalidad es absolutamente distinta de la suya, siendo así que ambos — cada uno, de su personalísimo punto de vista — arriban a casi idénticos resultados, con una sorprendente analogía de ideas, cuando no hay parentesco espiritual entre los dos sino que más bien son naturalezas antitéticas y aun no poco opuestas. Por lo demás, en el caso de Nietzsche, lo que le sedujo en Schopenhauer fué el destripamiento que éste hace de la metafísica

kantiana al mecanizarla, pues Kant oculta tras su estilo confuso su intuición del mundo como aparición, que aquél convierte en fenómeno cerebral, adhiriendo a la tendencia del sensualismo británico: su doctrina de la inteligencia como instrumento de la voluntad de vivir, con el paralelismo con la lucha darwinista por la existencia, popularizó su obra. El darwinismo, que es un maltusianismo económico utilitario, hace triunfar el concepto de evolución pero basado en el principio de causalidad, como método. Todos, pues, tienen una unidad mental singular: Schopenhauer, Darwin, Nietzsche, Shaw, filósofos, naturalistas, dramaturgos, son evolucionistas económicos; pero la idea de evolución orgánica era fáustica y había sido la esencia del destino de la cultura occidental: al convertirse ésta en civilización, disfraza aquélla de utilitarismo económico y la convierte en evolución mecánica. Nietzsche, al romper con Schopenhauer, se recuesta en Darwin: es decir, de la fórmula metafísica del evolucionismo pasa a la fisiológica, y su superhombre es sólo el producto de una evolución mecánica; era inconscientemente socialista, porque materialismo, socialismo y darwinismo, difícilmente pueden separarse, tanto que su discípulo Shaw, en una de sus mejores piezas — *Hombre y superhombre* — llega al socialismo por la tendencia de la moral señorial y el superhombre; Shaw pone los puntos sobre las íes en la obra nietzscheana, deliberadamente nebulosa, y por eso pide que se eduque a la sociedad con los principios de un haras o una cabaña; es decir, que, por ejemplo, la familia sea la unión sexual en interés de la comunidad, como lo fué en la cultura incásica y en el notable experimento sociológico de las misiones jesuíticas. Es sumamente curioso que la fórmula cruda de la decadencia occidental sea la repetición de la cultura precolombina incásica, en su orientación socialista en lo económico, en lo familiar, en todos sus fenómenos sociales. Ahí lleva Nietzsche, sin saberlo; allí lo ubica Shaw, sin darse de ello cuenta. El maltusianismo era netamente económico; el darwinismo, también: todos los fenómenos sociales de la civilización occidental están orientados en idéntico sentido. La moral nietzscheana es también económica, malgrado su forma paradojal aristocrática: el maquiavelismo del renacimiento es análogo a la imitación darwinista y al so-

cialismo marxista y a la dramaturgia shawiana. Nietzsche es el filósofo de esa orientación; Shaw, su intérprete teatral; la voluntad de dominar es el credo de los dos polos contemporáneos de vida: el de los sindicatos obreros y el de los trusts capitalistas.

Toda la literatura modernista de teatro es construcción práctica, demostración, probanza: el escenario es un laboratorio de experimentación social. Wagner, desde sus comienzos, así lo concibe, y encarna sus ideas de revolución social en los personajes de sus óperas: Sigfrido personifica esotéricamente al cuarto estado; Brunhilda, a la mujer libre; la música del tercer acto en *Tristán* exalta la selección sexual. Hebbel, en sus dramas, concibe las cuestiones sociales como Marx en su *Manifiesto comunista*, y las filosóficas como Schopenhauer y Nietzsche.

Tan convencido está Spengler de su doctrina de la unidad de corriente de orientación en cada época cultural, que se detiene largamente en demostrarla con el análisis de la filosofía del siglo XIX en su tema de la conceptión de la voluntad de poder como forma civilizada intelectual, como voluntad de vivir, fuerza de vida, como principio práctico dinámico, como figura dramática. Resumiendo ese análisis, conviene tener presente algunos puntos sugerentes, así:

1° En 1819, Schopenhauer publica su *Mundo como voluntad y contemplación*: la voluntad de vivir aparece allí por primera vez como única realidad, fuerza primitiva, colocada en el centro, pero tiende a la negación bajo la influencia del idealismo anterior:

2° 1836, Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*: es la anticipación del darwinismo, disfrazado metafísicamente:

3° 1840, Proudhon, *Qué es la propiedad*: es el fundamento del anarquismo;

4° 1841, Hebbel, *Judith*: es la primera concepcion de la mujer moderna y del superhombre, en Holofernes. Conjuntamente Feuerbach publica su *Esencia del cristianismo*:

5° 1844, Engels, *Bosquejo de la crítica de la economía política*: es el fundamento del materialismo histórico. Al mismo tiempo Hebbel da su primer drama social, *María Magdalena*:

6° 1847, Marx, *Miseria de la filosofía*: es la síntesis de Hegel

y Malthus, y es esa la época decisiva en que la economía política comienza a predominar en la ética social y la biología;

7° 1848, Wagner, *Muerte de Siegfrido;* su héroe es el revolucionario ético social; Fafnirhort personifica al capitalismo;

8° 1850, Wagner, *Arte y clima:* se ocupa del problema sexual;

9° 1850-58, Wagner, Hebbel e Ibsen se dedican a la poesía de los Nibelungos:

10° 1859, Darwin, *Origen de las especies:* aplicación de la economía política a la biología: conjuntamente, Wagner da su *Tristán e Isolda* y Marx su *Crítica de la economía política:*

11° 1865, Dühring, *Valor de la vida;* que ejerce una influencia extraordinaria en la generación siguiente;

12° 1867, Ibsen, *Brand;* y además, Marx: *Capital;*

13° 1878, Wagner, *Parsival;* la primera dilución del materialismo en misticismo;

14° 1879, Ibsen, *Nora:*

15° 1881, Nietzsche, *Crepúsculo matutino:* es la evolución de Schopenhauer a Darwin, con la moral como fenómeno biológico;

16° 1883, Nietzsche, *Así hablaba Zarathustra;* la voluntad de poder, en ropaje romántico filológico:

17° 1886, Ibsen, *Rosmersholm (Los hombres nobles)* y *Más allá de lo bueno y lo malo:*

18° 1887-88, Strindberg, *Padre* y *Señorita Julia;*

19° 1890, Final próximo de la época, con las obras religiosas de Strindberg y las simbolistas de Ibsen;

20° 1896, Ibsen, *Juan Gabriel Borkman:*

21° 1898, Strindberg, *Hacia Damasco;*

22° 1900, Las últimas producciones:

23° 1903, Weininger, *Sexo y carácter;* la única tentativa seria de renovar el kantismo con relación a Wagner e Ibsen, dentro de esa época;

24° 1903, Shaw, *Hombre y superhombre;* última síntesis de Darwin y Nietzsche:

25° 1905, Shaw, *Mayor Barbara;* reducción del tipo de superhombre a su origen económico.

Las probanzas aducidas por Spengler para demostrar la exactitud de su tesis, se concretan — como se vé — a ejemplos

sacados del movimiento intelectual germánico, sobre todo: inglés, subsidiariamente; y sólo una mención francesa. De las obras corrientes intelectuales de la civilización occidental no aduce ejemplo alguno. No puedo menos de reconocer que, en esto, se explica la crítica que se le ha hecho de ser — siquiera aparentemente — unilateral, cual se le enrostró igualmente a Houston Stewart Chamberlain, en su ruidosísima obra sobre los fundamentos del siglo XIX. Posiblemente depende ello de no serles, a uno y a otro, familiares otros idiomas y de estar más a sus anchas en los elementos de juicio en alemán que en los en inglés o francés, por más que posean esas lenguas; en cuanto a los en español o italiano o en los otros idiomas europeos, quedan como letra muerta: es decir, no se utilizan. No quiere ello decir que la tesis spengleriana sea rectificada por esos elementos de juicio no aducidos, sino simplemente que no ha sido sometida a su contralor, lo que deja un vacío en el ánimo del lector y quizá la duda de si es o no intencional la omisión. Porque, tratándose de una doctrina sociológica, hay que independizarse del involuntario prejuicio del propio idioma o de los que supletoriamente se logra hablar: es menester, sea por sí o colaborador seguro, practicar idéntico exámen en todos los campos lingüísticos dentro del mismo ciclo cultural, pues sólo así habrá derecho para afirmar que se interpreta debidamente el alma de una cultura. Es éste, pues, un vacío que deberá llenarse en la novísima doctrina: si bien el profesor que esta crítica formula se adelanta a manifestar que — por su parte, — por lo menos dentro de los siete idiomas que posee y cuya producción ha podido consultar, la tesis aludida no sufre menoscabo; conviene, con todo, que no basta afirmarlo sino que es indispensable probarlo. Y esa es otra faz interesante para la juventud académica que sigue este curso: colaborar en la comprobación o modificación de la nueva doctrina, buscando, en los elementos de juicio en idioma castellano, sean españoles o hispanoamericanos, las probanzas del caso; de esa manera el presente estudio les llenará de la noble satisfacción de quien no lo practica como mero oyente pasivo sino que activamente participa en él.

Porque es sumamente importante tal comprobación, pues Spengler compara esas diversas manifestaciones de la produc-

ción intelectual para demostrar que, después del período metafísico, el ético había llegado a su agotamiento. En efecto: el socialismo ético preparado por Fichte, Hegel y Humboldt, había tenido su momento de culminación hacia mediados del siglo XIX; al finalizar el mismo estaba ya en el estadio de las repeticiones, tanto que el presente siglo XX, si bien conserva aún la etiqueta de socialismo, ha substituido la filosofía ética del mismo — que sólo los epígonos consideran inconclusa — con la simple práctica de las cuestiones económicas del día. De todas maneras, el matiz del mundo occidental continuará siendo socialista, aun cuando la teoría del socialismo no constituya un problema. No es fácil formular predicción respecto del estadio próximo de esa civilización: posiblemente evolucionará hacia una tercer forma final de filosofía, la de un escepticismo histórico psicológico, porque el misterio del mundo toma sucesivamente la forma de problema del conocimiento, del valor y de la forma; Kant concibió la ética como sujeto de conocimiento: el siglo XIX, el conocimiento como sujeto de un valor: el escéptico, entonces, consideraría a ambos simplemente como fenómenos históricos.

XXVII

EL FENÓMENO CIENTÍFICO

Quizá la piedra de toque de la nueva doctrina sociológica se encuentre en la aplicación de su criterio metodológico al fenómeno científico, es decir, a las diversas disciplinas físico-naturales, pues las ciencias exactas precisamente sirven de punto de arranque, con el simbolismo ya explicado de sus matemáticas. Pero el físico Helmholtz decía, en 1869, que el objetivo supremo de las ciencias naturales estaba en precisar todos los movimientos y sus causas, que ocasionan las variaciones y cambios en el universo, es decir, la mecánica de lo existente. Entonces la esencia de dichos conocimientos está en reducir ese aspecto cualitativo a valores cuantitativos fijos, o sea a la extensión y su cambio de lugar, como si la naturaleza fuera una estructura uni-

forme, medible y contable, desde que la mecánica se basa en la medición, ordenando todo lo existente sistemáticamente en sus diversos elementos, el no menos importante de los cuales viene a ser cabalmente el movimiento. Es este todavía el concepto corriente en las diversas ciencias naturales y físico-químicas, como sistema de definiciones claras y de relaciones necesarias, y así lo admitía la sociología hasta ahora: pero la teoría spengleriana tenía, para ser logica consigo misma, que considerar al fenómeno científico como una ilusión característica de la estructura espiritual moderna, si bien de una construcción altamente consecuente y de un efecto poderosamente intelectual.

Es ante todo interesante establecer que la enormísima serie de resultados científicos prácticos y de descubrimientos nada prueban respecto de aquella teoría, porque el carácter mecánico de la ciencia es un simple postulado pero no una demostración, desde que la dificultad insoluble consiste cabalmente en precisar lo que es movimiento. Comienza por ser un evidente postulado el reducir todo lo cualitativo al movimiento de masas de puntos iguales e inmodificables, además de que no hay todavía uniformidad de opinión acerca de si el movimiento debe ser una pura cantidad mecánica o una especie de contemplacion o un concepto abstracto: aun suponiendo que se llegase alguna vez a reducir todo lo susceptible de observación a un sistema intachable de movimientos fijados por leyes, con las energías que en ellos actúan, no sería eso sino una forma dogmática que no despeja lo que es el movimiento mismo, especie de vocablo semimístico que la experiencia acepta como axioma, porque no puede definir lo que es fuerza, ni causa, ni proceso. La física misma ha venido evolucionando, como todos los demas fenómenos sociales, hasta el punto de que es distinto lo que cada época ha comprendido como tal física: es un fenómeno histórico, como los demás: en su objetivo, método y resultado. Mas aún: sus grandes descubrimientos, despojados del lenguaje de las formulas, han sido siempre netamente intuitivos, como lo demuestran Mayer, Faraday, Hertz; porque, respecto de la exactitud física, se distingue en una ley científica entre cantidades innominadas y su denominación, entre una mera fórmula y su significado teórico, pues las fórmulas presentan valores lógicos generales, can-

tidades puras, momentos de espacio y de limitación, pero son mudas en cuanto a su propia esencia: desde que cualquier fórmula nada significa si no se la puede leer, es decir, dar a las letras, guarismos y signos, su valor y significado. Es preciso, entonces, interpretar la fórmula, darle vida, cuerpo, carne, sangre y músculos, un significado sensible; pero, al así hacerlo, se pasa del terreno experimental al filosófico, que es quien da a una fórmula matemática su sentido de ley natural. Todo lo exacto carece de sentido en sí mismo, porque el sentido no depende del conocimiento sino del sentimiento de vida: por eso no son las cifras sino las teorías lo que constituye la quintaesencia científica, pues lo que toda ciencia definitiva busca es comprender, penetrar, abarcar, el conjunto del mundo natural en una faz determinada, y no simplemente en la medición de partes de ésta. Una ley sin palabras, una serie numeral como sola expresión de los datos de instrumentos de precisión, carece de sentido; cada experiencia es un acto creador, toda ley es una orden concebida por el espíritu. La necesidad, en la investigación científica, es de dos órdenes: la de objetos o cosas existentes, sometidos a la causalidad; la creadora y espiritual, que es el destino de cada ciencia. El origen y la vida de una teoría es su destino mismo.

Pero es que todo hecho, aun el más elemental, encierra una teoría, desde que es comprobado por la observación consciente y que ésta es distinta en cada ciclo cultural, pues no observa de igual manera el hindú que el egipcio, el griego que el occidental. Por eso los vocablos no tienen igual valor en todas las culturas: así, los términos tamaño, lugar, proceso, cambio de composición, cuerpo, representan imágenes occidentales específicas, ajenas al pensamiento árabe o antiguo; pero que el hombre moderno comprende en un carácter determinado de hechos científicos y de la manera de conocerlos, como igualmente entran en esa categoría una serie de conceptos complejos, como trabajo, dilatación, exponente de efecto, cantidad de calor, probabilidad, cada uno de los cuales encierra todo un sistema científico *in nuce*: bastaría recordar cualquier teorema de física — por ejemplo, el de Boltzmann, de que el logaritmo de la probabilidad de un estado es proporcional a la entropía de dicho estado — para ver que cada término representado da una teoría científica. El sabio apolini-

co habría sonreído ante ese apotegma termodinámico, para él un galimatías, pues sólo admitía como hechos lo que sus órganos podían ver o palpar; y sus explicaciones o teorías, a su vez, aparecen a los ojos del sabio occidental como ingenuas.

No hay, como base de las ciencias físico naturales, sino ficciones, hipótesis, teorías, que cambian según las épocas y que aparecen como fantásticas, caprichosas o incomprensibles, a los ojos de una cultura posterior; hoy mismo, se basan dichas ciencias en conceptos como los siguientes: rayos luminosos polarizados, conos migratorios, minúsculas partículas gaseosas que huyen o son empujadas, en la teoría kinética de los gases; punto central de las ciencias naturales mecánicas; campos magnéticos de fuerza, corrientes y ondas eléctricas; etc: pero todos ellos — y la lista podría ampliarse *ad infinitum* — son netamente visiones faústicas, símbolos de estrecho parentesco con la ornamentación románica, la tectónica gótica, la navegación de alta mar de los Vikingos, el anhelo de lo infinito de Colón y Copérnico, etc.: es decir, están en honda congruencia con las artes coetáneas de la pintura al óleo y su perspectiva, y de la música instrumental y su contrapunto, desde que es sólo la dinámica del alma occidental, la voluntad de poder, la que proyecta en la vida del universo el sentimiento visionario íntimo de la existencia.

Se llega aquí al punto más interesante de ese aspecto de la nueva doctrina sociológica. Todas las ciencias buscan investigar y explicar los secretos de la naturaleza, habiendo logrado ensanchar increíblemente el alcance de sus conocimientos, pero las causas primeras permanecen hoy, como antes y posiblemente como siempre — si ha de recordar el famoso *ignorabimus* del profesor Du Bois Reymond — absolutamente desconocidas y sólo accesibles a la intuición del espíritu, el cual formula teorías e hipótesis para insinuar una explicación debiendo modificar constantemente dichas hipótesis y teorías a medida que el ensanche de los conocimientos experimentales va mostrando la insuficiencia de la intuición última. Esto quiere decir que todas las ciencias — aun las más experimentales, las físico-químicas y naturales, las exactas mismas — se basan en la fe religiosa, pues no otra cosa es la intuición espiritual. La misma mecánica, que se diría constituye el criterio de todas las ciencias naturales, se

basa en un verdadero dogma, fruto de la intuición: no hay ciencia alguna sin hipótesis sobre las cuales apoyarse y ante las cuales el investigador calla, pues toda ciencia se basa exclusiva y excluyentemente sobre una religión, de cualquier denominación que sea, desde que el ateísmo es también una religión.

Porque ninguna ciencia es exclusivamente un sistema, con leyes, cifras y clasificación, sino que se ha formado como fenómeno histórico con vida propia, verdadero organismo metafísico con su destino marcado: por eso obra en todas ellas una necesidad lógica y otra histórica, siendo no sólo producto de la inteligencia sino de la raza, pues el concepto de naturaleza es una función de la cultura.

Una ciencia es sólo el efecto o la expresión de una religión y en cada uno de sus rasgos es dependiente de ésta: es como su última señal de vida. Cierto es que el prejuicio de toda civilización, a causa del ambiente de las grandes ciudades, está en contraponer cabalmente a ciencia y religión, siendo típica la literatura sobre el conflicto entre ciencia y religión, como el conocido libro de Draper, pero que tiene su explicación en el empeño de enseñorearse de la naturaleza empírica y psicológicamente, reduciendo a la religión al papel de estadio preparatorio de la ciencia. Mas la comparación analógica de las diversas culturas muestra que el fenómeno científico es una aparición del estadio de madurez y senectud de un ciclo cultural y que dura sólo cuanto dura éste y, al extinguirse la respectiva cultura, a su vez desaparece: tal ha sucedido en la china, hindú, egipcia y árabe; la ciencia antigua, por ejemplo, terminó su evolución en el período que media entre las batallas de Cannas y Actium. Cada ciencia se apoya, como todo mito o toda fe religiosa, en una convicción interna, sólo que sus formas son de otra construcción y nexo, sin ser distintas en su orientación: es un verdadero prejuicio el considerar al concepto antropomórfico como la verdad absoluta, y no hay — ni ha habido — en la historia universal jamás otra cosa que conceptos antropomórficos en cada cultura, pues así como el hombre imagina la divinidad de acuerdo con su cartabón, lo mismo hace con toda teoría. Por eso no hay una sola ciencia sino muchas, cada una de las cuales es solo expresión de su ciclo cultural, que se forma su ciencia, a la cual con-

sidera como la verdadera y que vive cuanto vive la cultura respectiva y en ella alcanza un desarrollo determinado: de ahí que cuando se extingue un organismo cultural y, por lo tanto, su poder creador, desaparece el simbolismo y sólo quedan fórmulas vacías, esqueletos de sistemas muertos, literalmente sin significado y valor, que se mantienen mecánicamente hasta que se les olvida. Tal sucede en cada cultura con el fenómeno científico, porque las cantidades, fórmulas, leyes, no tienen significado inmanente sino que deben tener un cuerpo, el que les da la sociedad donde florecen, pues en ella y de ella viven, son su expresión misma. Por eso no hay una ciencia universal sino ciencias que aparecen y desaparecen con las diversas culturas.

La física es la fórmula intelectual del sentimiento de la naturaleza que cada cultura tiene. El de la occidental es la pasión avasalladora por lo lejano y el horizonte siempre más y más inalcanzable: como se observa, a la vez que en las ciencias, en la pintura, música, lírica: y los paisajes, cielo, nubes, bosques, montañas, mares, son simples expresiones de lo infinito; en la cultura antigua, por el contrario, era el de lo próximo, alcanzable, presente. Por eso el alma apolínica encuentra su más alto símbolo en la estatua humana desnuda y no en la pintura de paisajes, y su física tiene el de lo próximo en una estatua mecánica; mientras que el alma fáustica tiene la física de lo lejano, la dinámica mecánica: para el antiguo, la naturaleza se concretaba a forma y materia; para el moderno, a fuerzas lejanas, campos de fuerza, lo potencial. La naturaleza, para el espíritu occidental, es distinta de la del clásico; así como la ética apolínica se concreta a la apostura, mientras que la fáustica va al hecho, que intelectualmente llama progreso, materializa como trabajo, resume en socialismo. En el fenómeno científico, la idea fáustica de movimiento tiene una tendencia, dirección a lo infinito, objetivo; la apolínica, sólo la de cambio; la cultura occidental tiene como eje la voluntad de poder, lo extremo de la actividad, como lo personifica su idea gótica de Dios en contraposición a la del cristianismo árabe. De ahí que el concepto de fuerza en la física fáustica, su voluntad, su Dios, su símbolo, esté en relación con su intuición de poder como el destino y la causalidad, lo orgánico y lo mecánico.

La sociología anterior admitía que las ciencias habían comenzado con los griegos, y, después de adormecerse en los tiempos medios, se despiertan con el impulso árabe, principalmente en la faz físico-química, y en los tiempos modernos llegan a su florecimiento. Es este un error, como lo prueba la nueva doctrina. La cultura antigua había sistematizado su mundo exterior en una estática de cuerpo visible, es decir, su física era plástica; el árabe — como lo muestra la creencia de Isis y Mithras, el neoplatonismo y la gnosis, el cristianismo primitivo de la Apocalipsis, de Orígenes y del concilio de Nicea — concibe un mundo como la subsistencia de sus cuerpos, y la piedra filosofal durante un milenio se convierte en el símbolo de las ciencias, esotéricas y mágicas por lo mismo, sólo accesibles a los iniciados; la geometría euclideana respecto del álgebra árabe está en idéntica relación como la física de los cuatro elementos de Empedocles, que no eran sino los aspectos posibles y visibles de las cosas, y la alquimia oriental, que crea la imagen del elemento químico: materia mágica que sale de las cosas y en ella desaparece, y a la que están sometidos hasta los astros mismos. La alquimia implica la honda duda científica sobre la realidad plástica de las cosas, que diluye, destruye, para indagar el secreto de su ser con un escepticismo inquebrantable respecto de la forma en que aparece la naturaleza, forma que era la realidad misma para el griego. No ha sido otra cosa que un problema de alquimia la discusión sobre la persona de Cristo en todos los concilios antiguos, que condujo a los cismas ariano y monofisista. Mientras tanto ningun hombre de ciencia en la antigüedad hubiera imaginado someter las cosas visibles a semejante indagación, que niega o destruye la forma aparente: de ahí que no existe química antigua, como no hay teoría antigua de la divinidad en la aparición substancial de Apolo o Afrodita. El método químico responde a nuevo concepto del mundo: nace en pleno alejandrinismo, con Hermes Trismegistos, el contemporáneo de Plotino y Diofante, los fundadores del álgebra; con ellos muere la estatua mecánica y la ciencia apolínica; varios siglos después Newton y Leibniz emancipan a las matemáticas fánsticas, al mismo tiempo que Stahl (1660-1734) lo hace con la química mágica al plantear su teoría flogística, después que Paracelso (1493-1541)

había substituído la piedra filosofal, productora eventual de oro, por otra creadora de remedios médicos, y que Boyle (1626-1691) aplicara el método analítico y formulara el concepto de los cuerpos químicos. Pero esa química, bajo Lavoisier, sólo es el desenvolvimiento de ideas provenientes del concepto mágico y alquimista de la naturaleza, es decir, su incorporacion al sistema general de lo dinámico como parte de la idea de naturaleza que Galileo y Newton formularon. Los elementos apolínicos de Empedocles caracterizan una conservación de lo existente; los mágicos de la academia de Córdoba, un misterio maravilloso; los de la teoría de la combustión de Lavoisier (1777), consecuencia del descubrimiento del ázoe (1771), una unidad de forma sometida a la voluntad humana. Porque el rasgo típico de la ciencia occidental es que, por su análisis y síntesis, no interroga o convence a la naturaleza sino que la sojuzga: la química moderna es sólo un capítulo de la física de los hechos. El fenómeno científico, pues, tiene sucesivamente carácter estático, químico o dinámico, según sea apolínico, mágico o fáustico: cada uno corresponde a su cultura propia y sólo tiene en ella validez; como en las ciencias exactas, el carácter es geométrico, algebraico o analítico; como en el fenómeno artístico es estatuario, arabesco o fuga. Las ciencias físico-naturales, en sus tres aspectos característicos sucesivos, equivalen a una ordenación mecánica de las cosas, a la indagación de fuerzas ocultas, a la investigación de procesos; es decir, de adelantos, puesto que *procedere* es sólo adelantar.

La tendencia de reducir el mundo a unidades de forma elementales y cuantitativas, que permiten medición, cuentas, pesos, valoración mecánica, ha conducido siempre a teorías e hipótesis para explicar las causas primeras, rebeldes a la balanza del físico o a la retorta del químico. El alma apolínica las personifico en átomos: igual término usa la fáustica, pero con muy diverso significado. Los átomos clásicos eran miniaturas de formas: los occidentales, mínimos de cantidad; es decir, aquéllos se desprenden de la contemplación inmediata de las cosas: éstos, de la mediata. El concepto atomístico de la física moderna, al que pertenecen la teoría de los electronos y la hipótesis cuantitativa de la termodinámica, está íntimamente únido al de las geome-

trías no euclideanas o la teoría de grupos, pero es un concepto tanto más chato y falso cuanto más se le populariza. Un *quantum* es algo extendido, independiente de la visión material, una abstracción que no tiene punto de contacto con visión o tacto, a la cual no cabe aplicar el término de forma, que no responde al concepto de materia y forma sino al de capacidad e intensidad. El conocimiento representa para el espíritu la realización de algo, de manera que implica la limitación de lo realizado, su contorno, su apreciación, su partición: cuando esta partición y delimitación se lleva a su extremo límite, se alcanza en algún momento un algo que no puede seguirse dividiendo o delimitando, es decir, un átomo, un *non plus ultra* en el proceso científico. Lo que pasa en las ciencias naturales y exactas pasa en las morales y filosóficas: así, en lógica, los átomos son los conceptos; en matemáticas, son las cantidades: que eran tamaños para el alma apolínica, pero que son funciones para la fáustica. Pues bien, en este átomo — o *non plus ultra* — se encarna el símbolo de la respectiva cultura: los átomos de Leukippos y Demócrito son unidades plásticas materialmente indivisibles; los de la física barroca, cuya indivisibilidad es inmaterial, son unidades de acción, puntos abstractos de fuerza: es decir, los átomos apolínicos y fáusticos se diferencian como plástica y música, como el arte de lo extremo corpóreo y el del movimiento extremo incorpóreo; la estatua es todo cuerpo, tranquilidad, proximidad: la fuga, toda huída, movimiento, espacio, distancia. El alma apolínica concibe el cosmos como el conjunto de cosas corpóreas dominables por la vista: la fáustica, como el de cosas que de tranquilidad pasan al constante movimiento, y su concepto de masa es complemento del metafísico de la fuerza, modificándose ambos siempre a la vez. La idea de éter responde al concepto moderno de energía: masa es lo que la fuerza requiere para su eficacia mientras que, para el antiguo, la materia no es la forma del movimiento sino éste una cualidad de aquélla; es decir, en lo apolínico lo primario es la forma: en lo fáustico, es la fuerza; aquél, como símbolo básico, tiene el cuerpo: éste, al espacio infinito. Por eso lógicamente la teoría kinética de los gases se convierte en eje del concepto atomístico, y de ella arranca la aplicación de la atomística dinámica en lo químico-físico, del

calor radiante, de la radioactividad, y su transformacion en la teoría de los iones y electrones.

Hay, pues, un estoicismo y un socialismo de los átomos: aquél define a la atomística antigua, estático plástica; éste, a la moderna, dinámico contrapuntista: ambos en su relación con la ética respectiva, en cada ley o definición. Los átomos antiguos forman una multitud paciente, empujada por el hado, como Edipo; los modernos, constituyen sistemas agresivos, que se enseñorean energicamente del espacio y vencen obstáculos, como Macbeth. Según Leukippos, los átomos vuelan de por sí en el vacío; Democrito atribuye el cambio de lugar a golpes y contragolpes; Empedocles, a simpatía o antipatia; Anaxagoras, a atracción o repulsión; todos ellos son elementos de la tragedia antigua, como aparece en escena en el teatro atico; y son las formas de existencia de la política antigua, de la serie de pequeñas ciudades, verdaderos átomos politicos que están en constante lucha de rivalidad entre sí. En cambio, en lo occidental el fenómeno político presenta los grandes estados dinámicos de los siglos XVII y XVIII, verdaderos campos de fuerza, dominados y orientados metódicamente por los estadistas de gabinete, que vienen a ser los centros de actuación de aquéllos. Cada cultura tiene su alma propia; de la diferencia de ésta se desprende la de todas sus manifestaciones, de modo que de la anterior comparación se desprende el fundamento atomista de ambas ciencias.

El alma fáustica tiene como ser, el independizarse de la visión material; como sentimiento, la soledad; como anhelo, lo infinito: es decir, la necesidad de estar sola, de la lejanía, todos los mundos de formas públicas, espirituales, artísticas. Es el pathos nietzscheiano de la distancia, ajeno al alma apolínica: el que se encuentra en Shakespeare, Rembrandt, Bach, Napoleón, pero que se busca en vano en Sófocles, Fidias, Alejandro; es el concepto de tensión en las ciencias físicas. En lo antiguo, tal concepto no existía; el de golpe y contragolpe es la negación de la fuerza dominante del espacio, idéntica con éste, porque el alma apolínica carecía del elemento de la voluntad, en el sentido moderno del término: entre los hombres, estados, representaciones ideológicas del mundo, no cabia tension alguna en la

cultura clásica a pesar de las peleas, envidias, odios, pero nunca se llega al anhelo de apartamiento, soledad, reflexión: así tampoco cabía esa separación entre los átomos de sus cosmos. Mientras que el principio de tensión, desarrollado en la teoría potencial, es fundamental en la física moderna, e involucra una interpretación del concepto de energía, o sea la voluntad de poder en el universo.

Queda así puesto en claro que la teoría de los átomos es un dogma y no una experiencia: en ella se encarna el alma de la cultura, a través de sus grandes físicos. Es una ilusión suponer que puede existir una extensión en sí, independiente de la forma específica cognoscible. El doble sentido del vocablo de lejanía, como futuro y como horizonte, pone de relieve la profundiad, que explica la extensión: Descartes y Parmenides están de acuerdo en que pensar y ser son idénticos, es decir, que la extensión — o sea el ser — es la fórmula de la profundidad, símbolo básico de la cultura occidental. La extensión es, para el antiguo, la actualidad corpórea y material; para el moderno, la trascendencia del espacio en aumento, de modo que conduce a la polaridad de capacidad e intensidad, antítesis de la antigua de materia y forma.

Las ciencias físicas ni siquiera en el mundo de sus formas dejan de ser dogmáticas. Así, los conceptos de tiempo y destino conmueven hondamente la vida en lo más profundo, y la vida no puede separarse de lo vivido; pero la física se ve obligada a ello, pues lo vivido en sí, independiente del acto de vida del observador, es el objeto muerto, inorgánico, duro, que compone su naturaleza como mecanismo, es decir, como algo medible matemáticamente. Equivale esto a no admitir el tiempo sino como distancia y a convertir al movimiento en una cantidad matemáticamente determinable, en las cifras resultantes del experimento y agrupadas en fórmulas. Kirchhoff había dicho que la física es la más completa y sencilla descripción de los movimientos: pero un movimiento no es más que algo metafísico que aparece en el conocimiento del observador, al tener éste conciencia de la secuela continuada, puesto que el solo acto de observación momentánea produce un estado sin tiempo ni movimiento, y es sólo de la serie orgánica de esos actos que se des-

prende recién la impresión de un movimiento. El significado del vocablo no es exclusivo para el hombre de ciencia sino para todo hombre, de modo que la física es solo expresión del alma, tratamiento del problema del movimiento: en el cual está involucrado el de la vida misma, no como si fuera un día susceptible de solución sino a pesar de no serlo. Si el conocimiento de la naturaleza es sólo una manera sutil de conocerse a sí mismo — comprendiendo a la naturaleza como imagen o espejo del espíritu — entonces toda tentativa de penetrar en el secreto previo es encontrar la huella de su *devenir*.

Y, sin embargo, toda ciencia es sistema, ordenación lógica de casos que son y ya no tienen vida; es decir, lo contrario a la idea de movimiento, que corresponde a la serie de fenómenos de vida, históricos, y no de la naturaleza inorgánica: es una impresión de certidumbre interna del sentimiento y no un concepto físico.

La sensación de un movimiento se desprende de una continuidad de representaciones, pero no en cuanto se refieren a lo ya representado sino a lo que se está representando: para convertir en unidad una serie de experiencias se requiere la memoria histórica, es decir, un acto de vida creadora y de dependencia orgánica. El movimiento no está en lo observado sino en el observador; no en el objeto de la física sino en la persona del físico. Desde que es inconcebible una física sin alma, cuya expresión histórica sea, sin un hombre de una cultura cualquiera, que la realiza en ésta y por ésta, es que no cabe la posibilidad de una física infalible, pues el movimiento es cabalmente el factor inevitable que por necesidad la desarticula. Todo sistema de física crece — es decir, se envejece — como experiencia del observador en cuyo espíritu está contenida toda su realidad, pero ese envejecimiento es sólo el movimiento, como su esencia orgánica indestructible. Y como sin el problema central del movimiento no es concebible ciencia alguna, no cabe tampoco la existencia de una mecánica infalible, pues en alguna parte tiene que encontrarse el punto orgánico de partida del sistema: allí donde la vida penetra, el cordón umbilical que une la criatura a la madre, lo pensado a lo que se piensa.

Ese es el punto crítico: no existe la naturaleza pura, sin la

esencia de la historia. El alma apolínica la concebía estática, concretada a cada instante separado; la faústica, al instante en dirección, en pasado y futuro. La historia es un devenir perpetuo, futuro y movimiento eternos; la naturaleza, es pasado eterno. El observador que, del instante actual, contempla el pasado da vuelta al revés al aspecto de la vida: la idea de destino, que encierra en sí objetivo y porvenir, se convierte en el principio de causa y efecto mecánico extensivo, cuyo eje está en el pasado; convierte así a la vida o tiempo y lo vivido o espacio, y al tiempo como fracción del sistema del mundo, invirtiendo así los conceptos: mientras que de la dirección se desprende la extensión de la vida, el espacio, como experiencia; sistematiza el proceso de vida en el espacio recorrido, dando lugar así al concepto de movimiento físico, sin vida, divisible, muerto y sometido a reglas matemáticas, porque para la vida el espacio es algo que corresponde como función a la vida misma, desde que espíritu es vida en el espacio.

El físico sólo conoce la vida como movimiento matemático en el espacio. Todo lo mecánico, es decir, todo lo pensado, es una vuelta al revés de lo orgánico: destino significa adonde; causalidad, de donde: la contemplación artística, la intuición, tiene la necesidad de un destino, mientras que el pensar científico es un resultado de necesidad causal. Entonces, fundar científicamente algo equivale a buscar los fundamentos de lo que ya es y está realizado, siguiendo el camino mecánico a la inversa, es decir, para atrás y no para adelante: pero no se puede vivir atrás: sólo cabe pensar así. De modo que ni el destino ni el tiempo pueden volver para atrás, sino lo que el físico llama tiempo, concebido como algo divisible, negativo o imaginario. En ese sentido el problema del movimiento es una inversión del sentimiento de vida, y por lo tanto sin solución posible: es decir, sin una fórmula matemática lógica y sin residuo.

La historia del concepto de fuerza, cuyas siempre nuevas definiciones caracterizan la tenacidad apasionada del pensamiento, excitado por la misma dificultad, es tan sólo la historia de las tentativas para fijar el concepto de movimiento matemáticamente y sin residuo: la última tentativa — que, como todas las otras, igualmente fracasó — es la de la mecánica de Hertz. Ésta

— sin llegar a la raíz de la dificultad: lo que tampoco ha hecho ningún otro físico — trató de eliminar el concepto de fuerza, convencido de que el error de todos los sistemas mecánicos estaba en esa idea fundamental: quiso deducir la física sólo de las ideas de tiempo, espacio y masa, sin percatarse de que el tiempo, como factor de dirección involucrado en el concepto de fuerza, era cabalmente el elemento orgánico sin el cual no cabe formular teoría atómica alguna y sin el cual no es posible, sin embargo, alcanzar una solución satisfactoria. Porque fuerza, masa y movimiento, forman una unidad dogmática, condicionándose recíprocamente de modo tal que el uno implica el otro, por lo cual el concepto de fuerza contiene íntegro el problema occidental del movimiento, y el de masa es sólo su complemento. Newton, con su honda religiosidad, personificó el sentimiento fáustico al hablar de masa como punto de acción de la fuerza y como forma del movimiento: así concibieron a Dios los místicos del siglo XIII; por eso, a pesar de querer descartar el elemento metafísico con su apotegma *hypotheses non fingo*, su concepción de la mecánica vino a resultar metafísica. La fuerza es, en la imagen mecánica de la naturaleza para el alma fáustica, lo que la voluntad en su concepto del alma y lo que el Dios infinito, en el de su universo: es decir, entonces, las ideas fundamentales de la física tienen sus raíces en la conciencia religiosa del mundo.

Lo mismo pasa con el concepto físico de necesidad, es decir, de la necesidad mecánica, en contraposición a la otra orgánica, que es la base del destino en la vida. El conocimiento de la naturaleza es una función de la raza, de modo que la necesidad mecánica está en relación con la estructura espiritual del observador. Cabe así — como pasó en la antigüedad — concebir una estricta necesidad en la naturaleza sin formularla como ley natural, cual una analogía de fracciones decimales no periódicas, a diferencia de las puramente periódicas: ese era el movimiento propio de los átomos de Demócrito, sin tipo de ley. Las leyes naturales son fórmulas del espíritu, que ordena el conjunto de casos como unidad superior: es decir, el espíritu en esa fórmula manifiesta ya su dominio de la naturaleza, pues el mundo es su representación como función de su propio *yo*. Pero

el principio de causalidad, que sirve de base a las ciencias, es un fenómeno barroco, porque no puede ser demostrado desde que toda demostración lo presupone: tal necesidad está incorporada a las nociones de fuerza, función, ley natural. Una cadena causal es una serie de anillos que se suceden, de modo que su esencia histórica, de cosas que se van sucediendo, constituye un sentimiento dogmático que ni la estática apolínica ni la alquimia mágica admitían: la envidia de los dioses, la maldición de una casta, el hado ciego, que destruyen al héroe de la tragedia ática, se refieren a una sola situación momentánea y no a un conjunto sucesivo de vida y hechos. La cantidad como función está íntimamente ligada con el principio de causalidad: ambas son creaciones del mismo espíritu cultural. Los hechos, en la ciencia apolínica, son cosas ópticas, que existen de por sí y caen bajo los sentidos; en la fáustica, son relaciones que escapan al ojo laico, que deben ser comprendidas espiritualmente y transmitidas en forma técnica, casi en lenguaje esotérico, que sólo comprende el iniciado en las ciencias. La necesidad antigua está en las apariciones cambiantes de las cosas aisladas: el moderno principio de calidad está fuera de las cosas, y debilita o elimina su realidad aislada.

El principio de la conservación de la energía — que desde su fórmula por Mayer, Youle y Helmholtz, sólo se aceptó como una simple necesidad del pensamiento — es realmente sólo otra forma del de calidad, por medio del concepto físico de fuerza. Nada parece más indiscutible que el considerar a la experiencia como fuente de las ciencias, y el experimento científico sólo es el manejo sistemático y completo de la experiencia: pues bien, en este concepto dogmático se presupone ya lo dinámico o causal, es decir, todo un aspecto de la naturaleza, o sea que la experiencia es siempre causal, determinación de las relaciones funcionales. Mientras tanto la experiencia exacta, de los sentidos, es completamente congruente con lo que los espíritus más religiosos, como Pascal — que era matemático y jansenista a la vez, en virtud de la misma necesidad — han considerado experiencia del corazón, súbita luz en determinados momentos de su existencia. La experiencia significa una actividad del espíritu, que no se concreta a las impresiones momentáneas y tan sólo pre-

sentes, sino que las ordena, examina, las provoca para adueñarse de su individualidad material y agruparlas en una unidad sin límites, que haga desaparecer los casos aislados: es decir, la tendencia de ir de lo individual a lo infinito. Esa actividad, esa voluntad, energía, finalidad, que involucra una tendencia a dominar, era desconocida en la cultura apolínica, que no habría jamás comprendido el concepto de la mecánica moderna, según el cual los movimientos son grupos de transformación continua en una serie de puntos multidimensionales, porque Demócrito sólo aceptaba lo que el ojo comprobara. Para la cultura occidental, esa definición es análoga a la que ocurre a quien lee una partitura y se da cuenta de su contenido: eso es lo que se denomina experiencia. Las ciencias físico-naturales de la cultura moderna son imperativas; las de la antigua, son contemplaciones pasivas.

XXVIII

EL FENÓMENO RELIGIOSO

En la clase anterior quedó, pues, demostrada la identidad de la física con las matemáticas, la religión, las bellas artes, en los fundamentos básicos de sus formas respectivas. Un profundo matemático — es decir, no un calculista hábil que domine todos los métodos de experimentación y equivalga así a un ejecutante o virtuoso técnico del manejo orquestral o de los secretos del pincel, sino aquel que siente vívidamente en sí el espíritu de las cantidades — comprende que su propia ciencia lo lleva a conocer a Dios: Pitágoras y Platón, como Pascal y Leibniz, así lo sintieron. Los romanos distinguían hábilmente entre la teología civil, que era el conjunto de las creencias públicamente aceptadas; la teología mítica, que respondía a las intuiciones de poetas y artistas; y la teología física, que representa la especulación filosófica: en la cultura fáustica, esa distinción corresponde a santo Tomás y Lutero, Calvino y san Ignacio, en cuanto a la primera; a Dante y Goethe, por lo que toca a la segunda;

y a la física científica misma, por las imágenes de sus fórmulas, por lo que se refiere a la tercera.

Tanto el salvaje como el niño tienen un sentimiento de que hay algo más que el mundo exterior, lo que equivale inconscientemente al concepto de Dios; pero sólo con el comienzo de una cultura es que se dibujan las formas espirituales y nace esa idea, que se expresa en mitos, construcciones, dogmas, hasta que la conciencia le da la forma definitiva: del primer estadio se desprende el sentimiento de la naturaleza; del segundo, el conocimiento de la misma. En lo occidental, a partir del final del renacimiento, esa idea de Dios tiende a confundirse con la del espacio puro e infinito: el Dios de los *Exercitia spiritualis* de san Ignacio es el del canto de Lucro « Una fortaleza segura es nuestro Dios », como lo es el de las cantatas de Bach o el de las alegres y luminosas iglesias de la época barroca: ya no es, pues, idéntico al de san Francisco, como lo sintieron los pintores góticos, como Giotto y Lochner lo interpretaron: es decir, de forma corpórea, sino un principio impersonal no definible, imposible de abarcar, infinitamente misterioso; de modo que todo resto de aspecto personal se diluyó en una abstracción sin formas, en una ideal tal de Dios que sólo lo ha podido traducir la música instrumental, como la *missa solemnis* de Beethoven, mientras que la pintura renunció a ello y, por eso, pasa a segundo plano. Es cabalmente tal sentimiento de Dios lo que caracteriza al concepto del mundo en las ciencias físico naturales fáusticas, contraponiendo la naturaleza, la experiencia, resultados e hipótesis, al que tenía el alma apolínica. La fuerza que mueve a la masa, es lo que Miguel Ángel ha pintado en la bóveda de la capilla sextina, lo que — desde el modelo de la iglesia Il Gesù — ha dado a las fachadas eclesiásticas la expresión grandiosa de della Porta y Maderna; lo que, a su vez, ha llevado al estilo musical de la fuga a las colosales masas tonales de la música religiosa del siglo XVIII, y lo que, por otra parte, llena las escenas de las tragedias shakespearianas, ensanchándolas sin fin; y lo que, por último, Galileo y Newton expresan en sus fórmulas y conceptos.

Dios se concibe diversamente bajo las bóvedas de las catedrales góticas o en los patios conventuales de Maulbronn y San

Gall, que en las basílicas sirias o en los templos romanos. Porque las catedrales tienen algo de la misteriosa solemnidad de los bosques, con la estupenda elevación de la nave central respecto de las laterales, comparada con la basílica de techo poco elevado y de la cual es imitación el tipo de iglesias occidentales; así, el empleo de las columnas que de cosas aisladas en el espacio, con su base y capitel, se transforman en pilares y grupos de pilares, que nacen del suelo y cuyas ramificaciones y líneas, más allá de su terminación, parecen perderse en lo infinito y ser por éste absorbidas, mientras que de los inmensos ventanales, que se diría han hecho desaparecer los muros, se derrama en el interior una luz indecisa: todo ello parece ser la realización arquitectónica de un sentimiento tal del mundo. Y esto sólo encuentra su símbolo originario en los imponentes bosques nórdicos, que servían a los habitantes para adorar a la divinidad cual si fueran templos naturales gigantescos: sobre todo en los bosques tupidos, con su misterioso entrecruzamiento de ramas y el rumor imponente de los espesos follajes en sempiterno movimiento sobre la cabeza del espectador, elevándose a gran altura sobre el suelo y que parecen desprenderse de las coronillas de los árboles. Esa influencia innegable del bosque se revela en la ornamentación románica; y el bosque solitario, infinito, crepuscular, es el anhelo secreto de todas las formas occidentales de edificación: por eso, apenas se debilita la energía de las formas en el estilo gótico antiguo — el *style flamboyant* de Troyes o de la catedral de Praga — o en el barroco ya muriente, retorna el lenguaje de las líneas que forman ramificaciones naturales, enredaderas, vástagos, hojas. Nadie pone en duda que los cipreses y los pinos impresionan euclideana y corpóreamente, de modo que nunca habrían podido ser símbolo del espacio infinito; mientras que en cambio la encina, la haya, el tilo, con las manchas movedizas de luz en los espacios sombreados, obran espiritual e incorpóreamente, sin contornos materiales; el tronco de un ciprés halla, en las columnas claras de su masa de agujas, el ajuste perfecto de su tendencia rectilínea, siendo así que el de una encina se diría que se afana por esparcirse más allá de su copa; en el fresno, parece que las ramas que tienden hacia arriba lograran vencer y dominar a su cima misma y su aspecto

tiene algo de desatado o disuelto, como si se extendiera libremente en el espacio, a lo que se debe que este árbol sea el símbolo típico de la mitología nórdica: en todo caso, el rumor boscoso, cuyo susurro encantador jamás fué sentido por el poeta apolínico como si excediera su sentimiento de la naturaleza, para el alma fáustica está en íntima relación con su orientación melancólica y ansiosa hacia un futuro lejano e infinito, cabalmente porque esos ruidos fascinadores del bosque se diría encierran un interrogante perpetuo del donde y del adonde, al hundirse el momento presente en lo eterno, como honda relación con el destino, como sentimiento de historia y duración... Por eso el órgano es expresión de la devoción occidental al llenar la iglesia con su ronquido profundo y luminoso, cuyo sonido tiene algo de ilimitado e inmenso, en contraposición con el tono claro y pastoso de la lira o de las flautas antiguas. La catedral y el órgano forman una unidad simbólica, como el templo y la estatua. La historia de la construcción del órgano es uno de los capítulos más conmovedores y llenos de sentido de la historia musical, porque es la del anhelo al bosque, al lenguaje de ese templo típico de la adoración divina occidental: anhelo que perdura tecundo desde el verso de Wolfram hasta la música de *Tristán*. Todo el empeño de la orquestración del siglo XVIII es tender a unirse más íntimamente con el sonido del órgano: la palabra suspenso u ondeado — sin sentido en el pensar apolínico — tiene idéntica importancia en la teoría de la música, arquitectura, física, o dinámica, de lo fáustico en el estilo barroco. Por eso, quien se ha hallado en un tupido bosque de añejos árboles y ha oído zumbar sobre sí al vendabal, comprende fácilmente el sentido de la idea de fuerza que mueve a la masa.

Del sentimiento primero de la existencia consciente se desprende una representación definida del principio divino. La comprensión es ya algo que es y ha dejado de ser: el que conoce recibe, por la continuidad de los actos de conocimientos vividos, la impresión de un movimiento en la naturaleza exterior, es decir, algo como la acción de fuerzas desconocidas. Esas fuerzas equivalen, en ese estadio, a la divinidad, de modo que del movimiento salen a la vez la religión y la ciencia, con la indicación de la naturaleza viva o muerte, o de la imagen del

ambiente a través del alma o de la razón : lo que explica que aquellas potencias celestiales sean el primer objeto de la adoración y de la investigación, mostrando así que hay una experiencia de vida y otra de ciencia. Toda cultura, en su niñez, espiritualiza esas fuerzas, dándoles nombres, es decir, definiéndolas y delimitándolas, para dominarlas así por el conjuro del nombre. Es el encantamiento del nombre, aplicado a lo extraño o ajeno, — lo *tabu* — el procedimiento de toda cultura primitiva en sus balbuceos filosóficos o científicos : el conjuro consiste siempre en evocar el nombre apropiado, lo que la física llamaría el concepto exacto; es decir, las ideas fundamentales científicas y religiosas vienen a ser al principio sólo nombres determinados que se evocan y que responden a una representación material. Ese nombre es el *numen* : se convierte después en *deus*, así como de una noción sale una teoría. La mayoría de las gentes ilustradas oye con satisfacción conceptos como « cosa en sí », « átomo », « energía », pesantez, origen, evolución, sin darse cuenta de que son como los *numina* de los primitivos, palabras que sirven de conjuro : así también, los campesinos romanos se estremecían al pronunciar los nombres de Ceres, Consus, Jano, Vesta; hay en ambos casos — en el científico y el religioso — igual fetiquismo al emplear tales conjuros. En todas las culturas el encantamiento de los nombres obra maravillas : eleva al hombre, le redondea la masa de sus impresiones, pone a su alcance lo ajeno o lo extraño en la transformación de los símbolos primitivos ; de las palabras — y en el idioma está encerrado el hombre entero — hace dioses, pero distintos según la cultura respectiva : así, la clásica los individualiza, con formas claras y precisas, en plena luz : la hindú, los convierte en seres innúmeros, sin medida, que se metamorfosean unos en otros, vagos y fantásticos, como nubes o neblinas ; la occidental, desde lo gótico a lo barroco, los unifica en una potencia invisible. El politeismo apolínico y el hindú, en su época védica, conducen : el uno, a la geometría euclideana de los cuerpos y a los elementos de Empedocles ; el otro, al cero, a la nirvana, a la transmigración de las almas.

El concepto apolínico del mundo, de acuerdo con su idea de profundidad y su simbolismo, era dar a cada cuerpo un sér, una existencia, por lo cual la forma externa era lo importante, lo

que representaba dicho sér, es decir, que lo que carecía de figura nada era. Lógicamente entonces concibe, como concepto contrario a la figura, lo otro: lo que carece de figura, la materia, que no tiene sér y que sólo es complemento de lo que realmente es, constituyendo una necesidad secundaria. Tal fué la formación del mundo antiguo de dioses: son, al lado del hombre, tan sólo una humanidad más elevada; cuerpos con figuras perfectas o posibilidades sublimes, en forma corpórea material: en una palabra, salvo la diferencia de materia, iguales a los hombres y sometidos, por ende, a la misma necesidad cósmica y trágica.

El concepto fáustico del mundo encara de otra manera la profundidad, que es, en su forma de espacio infinito, la suma y contenido del sér: éste mismo; es decir, que el sér debe vencer al espacio para apropiárselo como contenido: lo que el filósofo o el físico constantemente procura, pues el escepticismo no ha discutido jamás el espacio sino las cosas palpables. El espacio es el concepto primario, del cual la fuerza es sólo una expresión abstracta, y como contraposición aparece la masa, que es lo que se encuentra dentro del espacio, y que, lógica y físicamente, depende de él. De ahí que la concepción moderna de una energía electrodinámica tuvo como complemento forzoso la de su masa correspondiente, el éter luminoso: una definición de masa, con todas sus atribuciones, es sólo consecuencia de otra de fuerza, y no al revés, imponiéndose como un símbolo. Todos los conceptos apolínicos de substancia, por individual, idealista o realista que sea su expresión, definen lo que va a tomar forma o figura; es decir, una negación cuyas condiciones hay que desprender, en cada caso, de la noción fundamental de forma: mientras que los análogos conceptos fáusticos se refieren a lo que se mueve, y si bien es esto también una negación, lo es tan sólo de otra unidad, puesto que no caben dos o más unidades moviéndose a la vez en el mismo punto. Forma y sin forma, fuerza e impotencia, tales son las dos polaridades fundamentales que caracterizan a la cultura fáustica y apolínica: lo que la filosofía ha llamado materia significa, en un caso, la esencia de la forma; en el otro, la de la fuerza; y esa diferencia equivale a la de sus respectivos conceptos de lo divino, porque la forma y la fuerza son encarnación de lo divino en el cuadro del mundo: siendo la divi-

nidad apolínica la forma más elevada; la fáustica, la fuerza también más elevada. Lo « otro » es lo contrario: antidivino es, en la idea antigua, el vacío informe, lo que está entre los cuerpos; en la fáustica, la cosa aislada pasiva.

La idea occidental de Dios sale, pues, de la de espacio infinito: Dios es el espacio, fuerza, voluntad, hecho; el mundo, en contraposición suya, es lo que carece de fuerza, la masa, el objeto. Mil veces se ha variado el nombre y se ha tratado de caracterizar al universo religiosa o científicamente, intuitiva o mecánicamente, pero sin modificar el concepto básico, pues éste es una de esas condiciones del alma sobre las cuales nadie tiene poder. De ahí la ilusión curiosa de los que se llaman a sí mismos libres pensadores y afirman que son ateos, o la de los que dicen que han tornado a Dios: en ambos casos confunden convenciones superficiales, nombres nuevos, con el contenido del concepto de mundo. Así también quien reemplaza a Dios con la voluntad y la representación, la fuerza o la materia, únicamente caracteriza su propia individualidad, su gusto intelectual, pero no su ciclo cultural: cuando un darwinista, un positivista — Nietzsche mismo — quiere expresar una opinión sobre la marcha del mundo, dice que la naturaleza ha organizado tal cosa o que quiere tal otra, o se propone determinado objeto, o lo consiente o lo crea; pero así habla la Iglesia: sólo que dice Dios, en lugar de naturaleza, y formula más cuidadosamente el principio de causalidad. Ningún naturalista puede emanciparse de esa disposición de su conciencia productiva: sus conceptos fundamentales, resultados aparentes de un análisis estricto y sin prejuicios, estaban ya contenidos en la idea de Dios, de sus antepasados.

Conocido es el prejuicio científico de que mitos e ideas de divinidad son creaciones del hombre primitivo y que, a medida que avanza su cultura, se debilita y pierde la fuerza creadora de mitos. Sin embargo, lo contrario es el hecho: la productividad mitológica es relativa a épocas determinadas, y corresponde a la primera etapa de cada cultura precisamente la fuerza del alma que puebla a su mundo con formas, rasgos y símbolos, de carácter uniforme; cada mito de gran estilo se encuentra en el comienzo de una alma cultural, es su primer acto espiritual, y

sólo se le encuentra ahí. Los motivos más importantes de los Eddas nacen conjuntamente con la ornamentación románica y la arquitectura gótica: los dioses del Olimpo, junto con el estilo geométrico del dórico primitivo.

Hay tantos mundos de formas de los mitos como culturas. Lo que precede es un caos de imágenes de fantasía: en la época homérica — 1100 a 800 a C. — y la correspondiente germánico caballeresca — 900 a 1300 (d. C.) — es decir, en el período épico, es que han nacido los mundos de leyendas en ambas culturas: así pasó, en la hindú, en los tiempos védicos: en la egipcia, en los de las pirámides. El nacimiento de la mitología fáustica corresponde a los tres siglos del imperio germánico: esa honda evolución, dentro del pensamiento cristiano, es análoga a la de la unificación religiosa de las viejas culturas paganas. Entonces tomaron su forma típica las leyendas populares occidentales, aun cuando sus raíces sean anteriores y hayan sufrido transformaciones posteriores: las de los Eddas y las monacales sobre los evangelios, a las que hay que añadir las germánicas de Sigfrido, Gudrun, Dietrich, Wieland, con su culminación en los Nibelungos y, además, las antiguas célticas del rey Arturo y la mesa redonda, del santo Gral, de Tristán, Parsival y Rolando: debiendo aún agregar los autos sacramentales y leyendas de santos, cuyo florecimiento llena los siglos X y XI, con la vida de la Virgen, las historias de san Roque, Sebald, Severino, Francisco, Bernardo y Odilia. En 1250 se compone la *legenda áurea*, en el apogeo de la épica cortesana y la poesía islándica de Skaldas; a los grandes dioses de Walhalla corresponden los 14 ayudantes de la leyenda típica alemana del sur: Dante bebe en los poemas moriscos todas sus poderosas visiones del espacio en la *Divina Comedia;* los círculos del infierno, junto con la descripción de Ragnarök, del crepúsculo de los dioses, en la Völuspa, encuentran ya una forma cristiana análoga en los Muspilli germánicos. Porque el mundo de dioses de Walhalla no es de origen germánico puro, ni se remonta a la migración de los pueblos, sino que es creación de una pieza en los nuevos pueblos occidentales: así como el análogo del Olimpo es de procedencia homerica y no de época anterior: pues el período creto-micénico no concibió el Olimpo, como el merovingio-carolingio

tampoco imaginó el Walhalla. Cuando los árabes, en 730, llegaban al Loira y su jefe Musa se proponía hacer proclamar en Roma a su profeta Mahoma, el cristianismo occidental no estaba, en su espíritu y simbolismo, distante del mismo sentimiento mágico, que reina en los concilios orientales de los primeros siglos de nuestra era. Recién el gran cisma diferencia el alma oriental del de la occidental: cuando Carlomagno construye su capilla de palacio en Aquisgran, con las columnas y trozos antiguos traídos de Italia, resulta aquella casi una mezquita, tanto que esa iglesia es un interesante ejemplo de nacimiento de un estilo, cuando todo en Occidente se barajaba entonces sin forma propia individualizada.

Pues bien: la unidad orgánica del mundo mítico fáustico tiene simbolismo análogo en otras culturas. Así Sigfrido, Baldur, Rolando, el Salvador, son diversos nombres de la misma figura; Walhalla, la vega del beato Avalun, el rey Arturo y su mesa redonda, María, Frigga y Holda o Holle, son lo mismo. Es decir, esa multiplicidad de formas nada significa en cuanto al contenido y procedencia del mito: lo que un pueblo recibe de otro es nombre, ropaje y máscara, del propio sentimiento, pero nunca el sentimiento mismo; como — en una de las clases anteriores — he tenido oportunidad de señalarlo con motivo del movimiento teosófico, que emplea las mismas doctrinas hindús, pero dándoles un significado occidental, por manera que los conceptos, iguales en el nombre, tienen alcance diferente: de modo que es siempre, en esa proliferación de leyendas, el alma fáustica lo característico, aun cuando en el norte germánico tome la forma de Walhalla; en el sur, la de Sigfrido; en Inglaterra, la del rey Arturo; en Francia, la de Parcival; en Provenza, la del Gral; en Italia, las leyendas hagiográficas. Es decir: el politeísmo es sólo aparente porque todos esos mitos responden a la idea de espacio ilimitado, a una tendencia poderosa a lo lejano, a una introspección del alma y no del cuerpo: fué el concilio laterano de 1215 el que estableció la forma dogmática del sentimiento del mundo, cuya figura mística es el contenido de la totalidad de esas leyendas de dioses y héroes.

XXIX

EL POLITEÍSMO Y EL ATEÍSMO

En esta síntesis a vuelo de pájaro del fenómeno social religioso, que pone de manifiesto su carácter relativista completo, menester es explicar ahora, con la rapidez que el caso exige, cuál es el concepto sociológico de las dos orientaciones antitéticas, politeísmo y ateísmo, que no son sino la expresión diferente del mismo anhelo religioso.

Cada cultura tiene, pues, su mito : las antigua, árabe y occidental, lo tienen estático, mágico y dinámico. Examínese toda peculiaridad de forma, actitud, hecho, gesto y se observará que en lo antiguo sólo hay figuras palpables, lo material, que se traduce en un culto sensual, mientras en lo occidental domina una religiosidad dogmáticamente teñida : el mito homérico se relaciona con la estatua, como el de Edda con la música contrapuntista. Los cultos antiguos, que el arabismo se apropió, y las doctrinas eclesiásticas, que el germanismo occidental hizo suyas, son máscara y materia : el sentimiento nuevo toma sólo la forma antigua. De igual manera la basílica se transforma en catedral : como el heleno teje, en sus ideas de divinidad y de cultos, motivos creto egipcios, fenicios y babilónicos. No hay, entonces, un Olimpo germánico, pues Walhalla es sólo su imitación pero en forma incierta, flotante, sin límites, más allá de la plástica y del presente ; recién la influencia cristiana da a las figuras de Odin y Baldur, el padre y el hijo, su significado mítico hondo. El alma mágica, en los siglos que median entre César y Constantino, da forma a su mito con un conjunto fantástico de cultos, visiones y leyendas, con su Isis y su Mithras, los innúmeros evangelios y Apocalipsis, las leyendas cristianas, neoplatónicas y maniqueas, las series de ángeles y espíritus de la patrología y de los gnósticos : en la figura de Cristo, en los evangelios, se une la del héroe de la épica árabe con la de Aquiles, Sigfriedo y Parcival ; las escenas de Getsemaní y Gólgota se codean con los momentos supremos de las leyendas helénicas y germánicas,

de modo que todas esas concepciones mágicas nacieron sin excepción bajo la influencia de la antigüedad muriente, que les dio con frecuencia la forma pero jamás el contenido, y sólo en tiempo de san Agustín el mitio cristiano se despoja del manto apolínico. Análogo espectáculo presenta lo gótico: ya entonces el cristianismo se había apoderado de las almas, impidiendo así la formación de un mito nuevo; la arquitectura muestra la posibilidad de un mundo fáustico de dioses; pero los Edda no constituyen religión, pues el cristianismo impidió su formación y las figuras del poeta se mueven a su sombra: Tristán, Rolando, Parcival, héroes cristianos, tienen igual simbolismo y verdad interna que Sigfriedo, Odin y Loki, y las leyendas caballerescas, que redondean con influencias mágicas, cristianas, neoplatónicas y aun islámicas.

El politeísmo clásico era completamente diferente: tenía dioses pero no divinidad, porque no cabía otra cosa en su noción de la naturaleza; la pretensión de Jehová por eso se le antojó ateísta pues un dios sólo no era, para dicha cultura, verdaderamente dios, desde que este concepto implicaba la multiplicidad en atribuciones, condiciones y acciones. Los dioses antiguos eran innumerables, como los cuerpos de su geometría euclideana, mientras que el único Dios occidental equivale al espacio ilimitado de la geometría analítica. Pitágoras, en su reforma religiosa del culto de Demetrio, santificó al cuerpo humano, y fundó a la vez las matemáticas de los cuerpos, la idea de la cantidad como tamaño y medida; Pascal, — que, en sus *Pensamientos*, es tan estricto jansenista — trazó la idea trascendente de Dios y del pecado original, fundando al mismo tiempo la geometría de las relaciones, la teoría de las proyecciones.

La cultura griega no tenía entre sus dioses ninguno de carácter planetario, pues Helios era de origen oriental y Selene no tuvo culto; mientras que el sistema planetario era objeto de culto en lo egipcio, con Ra; en lo babilónico, con Marduk. Por eso el alma apolínica es sorda a los rumores de los bosques o a la soledad de los mismos, a los temporales y a los oleajes de las playas marítimas, siendo así que éstas dominan el alma fáustica y la ponen en contacto con la divinidad. El antiguo elimina de sus mitos todo lo que no sea presente y estático, por lo cual no

menciona nunca ni nubes ni horizonte, ni nada que dé idea del espacio infinito; sus dioses innumerables — pues los tenía cada árbol, fuente, casa o parte de ésta — muestran cómo sólo se diviniza lo que es palpable; por eso, como todo se convierte así en Dios, todo está sometido a la necesidad. El Olimpo y el reino de Plutón son descritos como paisajes terrenales; mientras que, en contraposición a ese concepto apolínico, el fáustico tiene su mundo de enanos, elfos, coboldos, su Walhalla y su Nifilheim, nada de lo cual se ubica en parte alguna y está como flotando en el espacio. En la religión romana, Tellus mater no es el espacio sino la tierra arable y palpable; Faunus, el bosque; Ceres, la semilla; Consus, la cosecha: el *sub Jove frigido* horaciano, se refiere al cielo helado; Janus es la puerta; Vesta, el hogar: es decir, la casa misma se diviniza; así también en la religión griega Acheloos es el río mismo, Pan y los sátiros son seres que personifican los campos y pastos; driadas y hamadriadas son árboles. En cambio, en lo occidental, apariciones de pesadillas, enanos, brujos, walkirias, y la serie incontable de almas sueltas que giran de noche, nada tienen de seres corpóreos y de formas palpables: las nayadas son fuentes: nixas y alrunos, espíritus de la madera, y elbos, son almas que están desterradas en las fuentes, árboles, casas, y que buscan libertarse para vagar por doquier: todo ello es, pues, lo contrario del concepto apolínico, euclideano y plástico, pues tales seres incorpóreos son representación del espacio. Por eso una ninfa apolínica toma cuerpo humano cuando quiere presentarse a un hermoso pastor, mientras que una nixe fáustica es la idealización de una princesa desaparecida, con nenúfares en el cabello, que flota sobre la superficie de las aguas sólo en la media noche: es decir, en el concepto nórdico no hay nada de materia impenetrable, todo es apariencia impalpable, y se acuerda a los muertos privilegiados el don de mirar lo hondo desde las rocas o las montañas. Ninguna otra cultura, cual la occidental, tiene tantas leyendas de tesoros escondidos en montañas y mares, de riquezas subterráneas: palacios y jardines, donde moran esos seres flotantes; parece como si el alma fáustica negara la substancia material del mundo visible y sólo considera real el espacio, pues sus cuentos evaporizan la materia como lo hace el estilo gótico con la

masa de piedra de sus catedrales, que se espiritualizan con la profusión de formas y de líneas, cual si no estuvieran sometidas a la atracción y la pesantez y no conocieran límite.

En todas las culturas, entonces, con increíble variedad de formas, todos esos seres — corpóreos o incorpóreos — son nombres que designan a las fuerzas de la naturaleza y las personifican para el creyente, estableciendo así la relación entre el hombre y el mundo, pues se diviniza a todo lo que no se penetra y es extraño. Son creaciones del corazón y no de la razón: el mito es fenómeno rural; la física, urbano: al transformar aquel mundo ingenuamente imaginado por el habitante de las campañas, en sistemas intelectuales; a los símbolos, en conceptos; a las divinidades, en teorías; a las adivinaciones, en hipotesis.

El politeísmo antiguo, cabalmente por su unción somática, jamás rechaza a los dioses ajenos, sino que los une a los propios desde que cada dios es como una estatua, un cuerpo euclideano arraigado en el suelo. Por eso tenían aquel altar «al dios desconocido», que san Pablo interpretó ingenuamente como si se refiriese a Cristo, cuando indicaba al dios de los extranjeros, que se invocaba anónimamente en las fórmulas sacramentales, y a quien, a medida que incorporaban nuevas tierras y pueblos a su imperio, admitían a la vez sus dioses: tanto que a la larga las legiones romanas, compuestas por gente de todas las procedencias, tenían una verdadera proliferación de divinidades. De la divinización de las cosas, fuentes, prados, puertos, no había más que un paso a la del héroe, el hombre descollante, el emperador: de ahí el culto de quien era emperador, pues así como en cada casa se veneraba al *genius* o poder fecundante del dueño, así en el estado se hacía lo mismo con el *genius principis*, la fuerza vivificante del cuerpo social, y el pueblo adoraba la persona del monarca como dios viviente, mientras que la minoría instruída, por estoicismo irreligioso, oponía al culto imperial el republicano, al de César el de Catón: así se encarnaba la antítesis de aristocracia y democracia, de tiranía y oligarquía, de plebe y de senado, de monarquía y de república. Y eso explica precisamente el fenómeno sociológico de la persecución de los cristianos, porque los emperadores veían en el es-

toicismo cristiano la tendencia enemiga: la de la república contra la monarquía. La palabra evangélica: « dar al César lo que es de César y a Dios lo que de Dios es » implica la contraposición de dos tendencias: la del culto del divo imperial, euclideano, y la del monoteísmo mágico: aquél, senil; éste, juvenil.

Los primeros siglos de nuestra éra son teatro de la lucha entre los dos conceptos religiosos: el antiguo, estático; el nuevo, mágico. Poco a poco la cultura romana se ve inficionada con el criterio mágico y comienza a desprender de sus múltiples dioses la noción inmanente de cada uno para convertirla en trascendente y dar así a cada divinidad una modalidad impersonal, haciendo desaparecer la serie innumerable de peculiaridades — Júpiter omnium, idem maximus, idem victor, idem feretrius, etc., que se sintetizan en un solo Júpiter a secas — y convirtiendo al nombre en título. La sociedad romana era entonces oriental en costumbres e ideas: todos los cultos orientales eran mágicos, como la Isis alejandrina, el Baal de Palmira, el Mithras persa, la Tanith cartaginesa: es decir, era la alquimia religiosa en lugar de la antigua estática, y el nombre iba siendo reemplazado por la figura simbólica: toro, cordero, pescado, triángulo, cruz, hasta culminar en la furia iconoclasta de Byzancio. El sincretismo religioso significó el triunfo del espíritu mágico, pues la cultura árabe sólo concibe a un Dios propio y único, que todo lo encierra y es la substancia prima, de modo que todos los demás nombres de divinidades significan sólo la adoración de cualidades separadas de aquél: Caracalla, al acordar a todos los habitantes del imperio la condición de ciudadano romano, ordenó la igualdad de todos los cultos religiosos, quedando Isis como núcleo pagano, frente a Jesús, como centro cristiano, y todos los demás nombres como simples títulos simbólicos.

En el fenómeno social religioso, el ateísmo es sólo una de sus modalidades, con una serie de matices sugerentes que se refieren a su esencia: si es o no una estructura apriorística de la conciencia universal o una representación de libre elección: si el sentimiento de un cosmos sin dios es consecuencia de saber que Pan está muerto: si existe o no un ateísmo inconsciente: si han habido ateos en las épocas primeras de una cultura, como si se dijera en los tiempos dóricos o góticos: si los que apasionada-

mente se denominan ateos, tienen o no razón en así llamarse; si cabe que haya hombres civilizados que no son ateos o que sólo lo son parcialmente, etc. Porque la esencia del ateísmo — como la palabra lo indica — es una negación, es decir, la renuncia a toda una previa educación del alma y no el acto positivo de una fuerza creadora: pero debe precisarse en qué consiste tal negación, en qué manera se produce y por quién. Porque el ateísmo es la expresión de una alma que ha agotado su posibilidad de creencia religiosa, y tiende a lo inorgánico: en el fondo, equivale a un anhelo evidente a una nueva religiosidad — recuérdese el caso del ateo Diagoras, que ha dejado versos devotísimos; de Hebbel, que no creía en Dios y sin embargo oraba — aun cuando quien la profese no se dé cuenta clara de ello. Toda desviación del dogma de un culto es ya una orientación al ateísmo: el movimiento romántico, que tiende a restablecer un matiz anterior del dogma, es una religiosidad que encubre un involuntario ateísmo; Beethoven, a pesar de su maravillosa *missa solemnis*, fué llamado ateo por Haydn, por el matiz romántico de su música, que era de una religiosidad distinta de la aceptada. El ateísmo corresponde al hombre civilizado, en cuanto una civilización es el resto terrenal de una cultura apagada: es fruto de la urbe monstruo, de la clase ilustrada de las grandes ciudades, que se apropia mecánicamente lo que sus antepasados, los creadores de la cultura extinguida, habían alcanzado orgánicamente; por eso el estoicismo, como el budhismo y el socialismo, son ateistas.

Esa negación de la religión dogmática es distinta en cada cultura: el ateísmo antiguo, árabe, occidental, es diferente uno de otro. El moderno afirma, con Nietzsche, que Dios ha muerto; el antiguo decía: «los dioses han muerto»: aquél eliminaba la divinización del espacio infinito; éste, la de las cosas incontables; ambos convierten a los símbolos de una naturaleza con vida, en simples hechos de una extensión mecánica. Las ciencias se ocupan de cosas muertas o del espacio muerto: de ahí la distinción común entre sabiduría e inteligencia, como formas del espíritu; inteligencia es el complemento de una representación mecánica del mundo — como Sócrates y Rousseau — y tiene en sí algo de inorgánica, con un ligero sabor de ateísmo, por lo cual estoicos

y socialistas desprecian la falta de tal inteligencia. El alma apolínica puede negar a los dioses; la fáustica, sólo a Dios; ambas, sin embargo, pueden hacerlo de análoga manera, en forma consciente o inconsciente, en la duda o la desesperación, en el ataque teorico o en la indiferencia práctica. La tolerancia, con todo, es distinta en las dos culturas: en la apolínica, es positiva y consiste en admitir a los dioses extranjeros en medio de los nacionales; en la fáustica, en un liberalismo indiferente que desdeña siquiera combatir: en el fondo, ni el antiguo ni el moderno son tolerantes, pues no renuncian realmente a nada y ambos dejan hacer, porque eso no perturba las propias convicciones. La tolerancia antigua admitia juntos a Osiris, Cristo, Abraham, Alejandro el grande y Orfeo, etc., en el mismo altar, como lo hace la China — así, en Cantón, el templo de los 10.000 dioses tiene las figuras de todas las divinidades imaginables y de los hombres más descollantes: entre ellos hasta Marco Polo — porque son figuras que personifican un dios, pero la paciencia se acaba cuando los creyentes los consideran representaciones abstractas y con pretensión a ser únicas verdaderas: entonces la tolerancia se convierte en intolerancia y se ordenan las persecuciones de tan perniciosos creyentes. En la decadencia romana, además, el *logos* del estoicismo era realmente la encarnación del ateismo antiguo, representando la reacción contra la religión de los antepasados en forma de filosofía modernista, fría, universal, que elimina el alma de las cosas; y está íntimamente ligada en las doctrinas mágicas árabes, de Plotino o aun el evangelio de san Juan, porque el concepto antiguo de ateísmo equivale al mágico de lo divino. Por eso no hay diferencia entre el deismo del siglo XVIII — el de Voltaire, Goethe, Kant — con el ateísmo del XIX, pues el dios fáustico es el símbolo del espacio absoluto: de modo que Rousseau pudo lógicamente sostener que toda forma de adorar a Dios era igual, expresando así un concepto de tolerancia razonada — la comprensión de la convicción ajena — que Lessing, en su *Nathan*, expone honda y elevadamente, pero que se convierte en simple farsa cuando sólo sirve para encubrir una irreligiosidad indiferente. La sublimacion de esa idea de Dios en la producción romántica, lleva — sin que quizá lo notaran Hegel, Fichte y otros — a hacer desaparecer

toda diferencia entre espacio y Dios, eliminando toda forma de vida y dejando sólo el concepto abstracto, de modo que panteísmo y ateísmo vienen a significar lo mismo.

Esta evolución del fenómeno religioso explica el predominio de las ciencias físico-naturales en el estadio de decadencia de una civilización, y la tiranía del espíritu de gran ciudad al querer substituir la religión por el concepto naturalista del universo. Porque dichas ciencias — sea, como en lo antiguo, en la estática arquimédica; o, como en lo moderno, en la dinámica pura — evolucionan siempre en sentido menos y menos vago y espiritual, más y más intelectual, siempre más ateista. La religión y la ciencia están íntimamente unidas, sea cuando marchan de acuerdo o cuando llega el desacuerdo. Cada moderna visión del mundo es física: es panteísmo en números y nociones. Pero es curioso observar cuán poderoso es el impulso mítico aun en las almas ancianas, pues rodea a las ciencias que se proclaman experimentales de una mitología retardada, pero en la cual se complace el espíritu científico: así, la teoría de los átomos es un mito, la teoría kinética de los gases lo es tanto como los Eddas, y es sólo relativo que sirva de *medium* un sabio o un skalda.

Cada estado de alma cultural es religioso, quiéralo o no: el sólo hecho de ser tal, de desenvolverse y realizarse, es ya una religión y por eso, aun cuando lo desee, no puede dejar de ser religioso. Pero el estadio de decadencia de una civilización, con su rasgo de mentalidad de gran ciudad, es fundamentalmente antireligioso, pues es esto lo que caracteriza tal modalidad como histórica muestra de sí, tanto que es un engaño inconsciente el pretender ser religioso en tal situación. La forma sólo de la irreligiosidad se modifica: para el alma apolínica, cuyo culto era plástico, sin misterios ni dogmas, lo irreligioso era la profanación de los actos externos; para la fáustica, cuyo dogma es trascendente, consistía en atacar la doctrina: es herejía, porque no cabe en una religión sincera admitir la libertad de conciencia, desde que ello va contra la dinámica de la voluntad de dominar los espíritus; por eso los libres pensadores tampoco pueden ser tolerantes, lo que explica que a los « autos de fe » siga la guillotina, a la quema de los libros el silencio de muerte, ya

que todo partido practica, aun sin decirlo, la inquisición. En cambio, para lo antiguo lo condenable es la libertad de acción, no acatar las prácticas establecidas: por eso Sócrates y Diagores fueron sacrificados; Anaxágoras, Protágoras, Aristóteles, Alcibiades, sólo se salvaron por la fuga; los ejecutados por contrariar las prácticas del culto suman millares, tantos o más que los de la inquisición española: lo mismo hace Roma, al proscribir los libros de Numa, después los de la mayoría de sus filósofos, y castigar toda desviación del culto oficial. En todos esos casos, pues, se trata de ateísmo, tal como lo concebía el alma apolínica, siempre que se manifestara como desdén teórico o práctico respecto del culto: cabía burlarse de la religión en toda forma, pero debía observarse el culto y sus ceremonias: el ejemplo de los estoicos que, sin fe en la mitología, observaban piadosamente las formas sacrales, es la contraposición de la conducta de los racionalistas del siglo XVIII que — como Lessing y Goethe — sin llenar las prácticas eclesiásticas, jamás dudaron de las verdades fundamentales de la fe.

XXIX

LA EVOLUCIÓN CIENTÍFICA

La conclusión a que el examen practicado en las dos últimas clases lleva es a dejar establecido que, en la doctrina spengleriana, religión y ciencia son simplemente las dos fases — el anverso y el reverso — de la misma medalla, la explicación del misterio eterno del universo y de la vida; y que ambas reposan exactamente sobre la mismísima base: la intuición del alma de la respectiva cultura, formulada como dogma en materia religiosa, o como hipótesis en asuntos científicos. Dios — o los dioses: la divinidad, mejor dicho — es el fundamento común de religión y ciencia, el concepto primo de toda explicación de lo existente. La pronunciada religiosidad de la mecánica newtoniana y el claro ateísmo de la dinámica contemporánea, tienen igual colorido, posición y negación, del mismo sentimiento

básico: todo sistema científico — el de la física, por ejemplo — tiene necesariamente todos los rasgos de alma del mundo cultural a que corresponde; así, a la estatua antigua y la geometría euclideana corresponde el politeísmo olímpico; a la dinámica y la geometría analítica, el deísmo de la época barroca, cuyos tres principios de Dios, libertad e inmortalidad, se denominan en mecánica los de inercia (Galileo), del menor esfuerzo (D'Alembert), y conservación de la energía (Mayer).

Las ciencias físicas actuales son, en el fondo, un fenómeno de estilo barroco: en la idea de la recepción de fuerzas distantes y la contemplación ingenua de efectos extraños de lejanía, se basa la teoría de la atracción y repulsión de las masas; la arquitectura de entonces, de Vignola, es como el estilo jesuítico en física: el cálculo infinitesimal es el análogo estilo en matemáticas. Es una ilusión considerar a las ciencias como fenómenos *per se* e independientes de la cultura de cada época, pues las épocas siguientes modifican lo que antes se tuvo por verdadero o aun prefieren olvidarlo: la ciencia es sólo un símbolo, y los símbolos pasan y varían, tanto que todo un grupo de ciencias es sólo expresión parcial del alma fáustica, sometido a la evolución de ésta, es decir, a su nacimiento, vida y terminación. Hoy es la ciencia dogmática, pues se basa en el dogma de la fuerza, idéntico al del espacio, la distancia, el efecto infinito de la lejanía, el hecho — y no la entonación y la apostura; su tendencia es la de sobrepasar al alcance de la vida: comenzó por la división de la física del ojo (óptica), del oído (acústica), del tacto (calórico), y ha ido descartando las impresiones de los sentidos, sostituyéndolas por sistemas de nociones abstractas, tanto que hoy hace parte de la óptica la teoría del calor radiante, como consecuencia de los movimientos del éter.

El concepto de fuerza ilustra la estructura del espíritu occidental, de índole dinámica: es el sentimiento de Dios, que aparece lógicamente; y de la antítesis de Dios y mundo se desprende la intelectual de fuerza y masa: de modo que al emplear la palabra « fuerza » únicamente se da a la naturaleza un símbolo, producto de la reflexión y no de la experimentación. Porque la fuerza — la energía — realmente es una idea metamorfoseada en concepto y en manera alguna el resultado de una investigación

científica, desde que la dinámica nada prueba sobre la esencia de la energía; y si a la teoría mecánica del calor se le da el nombre de conservación de la energía, es sólo como expresión psicológica, pues la dinámica únicamente registra resultados relativos, diferencias de energía, dejando siempre indeterminada una constante adicional, que la intuición convierte en noción de fuerza.

De ahí la imposibilidad lógica de definir el concepto de fuerza, como no es tampoco posible hacerlo con el de Dios: Goethe concebía la fuerza universal sin poderla definir; Kant la llama aparición de lo que en sí es, con lo que nada define; Laplace, una entidad desconocida, cuyos efectos se conocen; Newton, el efecto inmaterial de la distancia; Leibniz, lo que con la materia forma la unidad de mónada. Descartes y Lagrange no aciertan a separar el movimiento de lo movido. Todos son conatos de definición — *potentia, virtus, impetus, conatus, nisus* — que únicamente muestran que fuerza es inseparable de Dios: Spinoza, por su mentalidad judía mágica, no admitía la fuerza; Hertz, el genial físico judío, descarta el concepto de fuerza en su dilema de la mecánica. Y, sin embargo, el dogma de la fuerza es la espina dorsal de las ciencias físico-naturales: la estática, de la ciencia anterior, es una ficción, y la cultura occidental no interpreta los hechos mecánicos con las nociones de forma y substancia, o espacio y masa, en vez de espacio y tiempo, masa y fuerza: la estática, como la aritmética y la geometría — es decir, las teorías de contar y pesar — son conceptos antiguos y vacíos en las ciencias modernas analíticas y funcionales. En cada disciplina científica se comprueba ello: hasta la temperatura, que parece ser una cantidad pasiva y estática, sólo se concibe como fuerza; es decir, la cantidad de calor como resumen de los movimientos — rápidos, finísimos e irregulares — de los átomos de un cuerpo, siendo su temperatura la fuerza media viva de tales átomos.

El renacimiento, con su humanismo superficial, se hizo la ilusión de revivir la plástica helénica y la estática arquimédica, pero sólo precipitó la concepción de lo barroco: Mantegna pinta estáticamente, como Rafael, algunas de cuyas figuras aparecen por ello frías o duras; Leonardo, en cambio, es dinámico, y Ru-

bens lleva al máximo el movimiento de las figuras; el fresco sin fondo es estático: el óleo de perspectiva, dinámico; pintando aquél contornos corpóreos, diluyéndolos el otro: hasta que el impresionismo lleva a la exageración la dinamica del colorido, y los contornos corpóreos en el espacio no le interesan, como tampoco a la electrodinámica, en cuyos campos de fuerza son aquéllos de importancia matemática subalterna. Galileo, por la influencia del renacimiento, se queda a mitad del camino: limita la noción de fuerza a la de golpe y formula su tesis de la conservación de una cantidad de movimiento; en su polémica con Leibniz da a éste oportunidad para exponer la idea de las fuerzas libres y vivas — *activum thema* — en el espacio infinito, y a la tesis galileana substituye con la de conservación de las fuerzas vivas: es decir, reemplaza el concepto apolíneo del número como tamaño con el del número como función.

La noción de masa, contrapuesta a fuerza, evoluciona más lentamente: Galileo y Kepler la concebían como volumen; Newton la ve como funcional, de acuerdo con la idea de mundo como función de Dios. Y, sin embargo, la masa no es proporcional al volumen, como lo demuestran los planetas: es tan sólo la relación constante de fuerza y velocidad, respecto de un sistema de puntos materiales. Newton tuvo la intuición genial de las fuerzas distantes, que explican la atracción y repulsión de las masas en el espacio: la idea de algo impalpable, verdaderamente contrapuntista y antiplástico, que nadie ha definido y que es indefinible, porque es a la vez dogma religioso e hipótesis científica. La fuerza centrífuga es simple símbolo, rebelde a toda demostración o experimentación: es un dogma religioso, porque no es posible establecer si la tierra que gira sobre su eje lo hace por su propia fuerza o por el movimiento mismo, o si fuerza y movimiento son idénticos; o si cuando aparece un movimiento es el efecto de una causa, o si esta causa, aislada lógicamente, es una fuerza u otro movimiento; ni como cabe distinguir la fuerza y el movimiento. Así, los cambios en el sistema planetario se dicen ser efecto de una fuerza centrífuga, lo que lógicamente debería arrojar a los cuerpos fuera de su trayectoria; pero tal cosa no sucede por razón de la fuerza centrípeta; es decir, otra vez un nombre indefinible. Científicamente

es imposible, entonces, ni definir lo que es fuerza, ni movimiento ni nada de lo que constituye la serie de hipótesis sobre que reposan, con orgullo un tanto cómico, todas las ciencias físico naturales y exactas: esos conceptos son dogmas religiosos, en los cuales se cree pero no se demuestran ni son susceptibles de discusión, porque si lo fueran dejarían de ser dogmas y se convertirían en resultados experimentales. Por eso Hertz trató de renunciar al concepto flotante de fuerza, y su sistema de mecánica se basa en ligaduras fijas entre lugares y velocidades: otro supuesto arbitrario: y el principio antiguo del golpe o empuje: pero esto deja en pie la dificultad, que se repite siempre que la ciencia llega a la región de las causas primeras, donde sólo la intuición penetra y cuyas fórmulas sólo pueden ser dogmas religiosos; porque no cabe aludir a fuerzas que nacen del movimiento, desde que es substituir un término por otro, ambos indefinibles. Todos los conceptos científicos fundamentales son caprichosos, intuitivos y simbólicos, nacidos del sentimiento del alma cultural respectiva, pues el mundo no existe como tal, objetivamente, sino como reflejo del espíritu del observador, subjetivamente: por eso lo conciben diversamente las almas apolínica, mágica y fáustica; y el hombre de ciencia no actúa como inteligencia pura e inmaterial sino como hombre de una cultura dada, expresión y órgano de ésta, de modo que cada conocimiento no es un resultado sino un acto.

Las ciencias se componen de fórmulas y de imágenes: la naturaleza muerta, o compuesta de lo que ya es; y la viva, formada de lo que está siendo: para comprenderlas, el alma fáustica las puebla de elementos infinitos. Este principio es, en matemáticas, el de la teoría de grupos, el de las multitudes innúmeras; en física y química, el de la teoría kinética de los gases, la representación de campos de fuerza, de ionos, electrónos, etc.; en el folklore medioeval, la de los coboldos, enanos, gnomos, la muchedumbre infinita que puebla los prados y las montañas, los elfos que flotan en el polvo atravesado por la luz; la serie inmensa de seres infinitesimales con que la imaginación popular llena el mundo, para responder a todas las modalidades de la vida. Y todo esto explica, si bien no precisa, el significado de los vocablos fuerza y movimiento. Esta dificultad inma-

nente de la mecánica faustica llevó a Faraday — el único físico moderno que no ha sido matemático — a formular la teoría potencial, a mérito de haber pasado a la electrodinámica del éter el punto céntrico del pensamiento físico, antes localizado en la dinámica de la materia: en cualquier fracción del espacio solo encontraba fuerza y la línea de su movimiento, con lo cual completa metafísicamente el principio inmaterial newtoniano de las fuerzas a la distancia; la fuerza venía a convertirse en energía, que ya es una cantidad mientras que la otra es una dirección, y hasta llegó a la curiosa hipótesis de una estructura atómica de la energía. Pero todas estas son palabras y palabras, que no cambian la intuición fundamental de existir una fuerza universal, un Dios : y no definen nada, ni energía, ni fuerza, ni movimiento.

El fenómeno científico tiene forzosamente símbolos análogos a los de los otros fenómenos sociales. La transición, en lo moral, de lo trágico a lo plebeyo, en el paso de una cultura a civilización, equivale a la que va del hecho al trabajo. La distinción entre ambos conceptos es sutil: los hombres descollantes de la cultura realizaban hechos; los cerebrales de la civilización, de acción o de gabinete, trabajan: pues hoy todo el mundo es obrero, sea de carácter intelectual o material. En las ciencias, antes Bruno, Newton, Goethe, imaginaban un principio divino y lo traducían en hechos; el científico moderno, ateísta, rebaja ese principio a un nivel intelectual: para él la naturaleza produce trabajo, y es éste hoy el concepto de la mecánica.

El descubrimiento sensacional de Mayer nace conjuntamente con el movimiento socialista coetáneo, y la noción de fuerza se convierte en un *quantum* de energía ; es visible la congruencia de la nueva orientación científica con la de la economía política, pues ésta no es sino la forma necesaria de la dinámica práctica de la humanidad de voluntad potente, que tiende a la duración, el porvenir, el poder, el hecho. Por eso la ciencia económica encara el problema del valor como una cantidad de trabajo, pasando de la faz orgánica a la mecánica, puesto que ese concepto de trabajo es netamente dinámico ; a la vez, la ciencia física formula los principios de la conservación de la energía, la entropía, el menor esfuerzo : es decir, la experiencia viene a

ser paralela a la formación espiritual. Ese paralelismo es sugerente: en el siglo XVII, el concepto central de fuerza — con Galileo, Newton, Leibniz — toma forma definida conjuntamente con la gran pintura al óleo, que culmina en 1680; en el siglo XVIII, en la mecánica clásica — con Laplace, Lagrange — marcha de consuno con la música de Bach y con el sello del carácter intuitivo del estilo contrapuntista: en el siglo XIX, con el final de las bellas artes y el predominio de la inteligencia civilizada, aquel concepto se refugia en la esfera del análisis puro, de las teorías funcionales de múltiples variables complejas, sin las cuales no se le comprendería hoy.

Quiere esto decir que tal comparación analógica indica que la culminación científica ha pasado: el sentido de su evolución fué el de transformar el sentimiento fáustico de la naturaleza en conocimiento, las figuras de creencias anteriores en formas mecánicas de un saber exacto. Hasta el siglo XIX toda la evolución científica tiende a perfeccionar sus conocimientos, a depurar, llenar y precisar, el cuadro dinámico del mundo: desde entonces ha comenzado la faz de la disolución, obedeciendo a una necesidad histórica, pues el análisis llega a su apogeo con Gauss, Cauchy y Riemann, y hoy se limita a llenar alguno que otro vacío en los rincones del cuadro. De ahí la influencia disolvente del escepticismo, característico del estadio de decadencia: hoy se duda de todos los axiomas científicos, del principio de la energía, de la noción de masa, del espacio, del tiempo absoluto, de la ley de causalidad: y el empleo excesivo del método estadístico y computista sólo busca la probabilidad y prescinde de la antes decantada exactitud absoluta de las leyes naturales, que ya nadie acepta con la fe de antes.

Las ciencias, pues, han llegado — como el ciclo cultural que representan — a la temida encrucijada de su historia. La física ha fracasado definitivamente en el problema del movimiento, en el cual la persona del que trata de conocer penetra en el mundo de formas inorgánicas de los elementos del conocimiento: la teoría de la gravitación, considerada verdad absoluta desde Newton, es hoy sólo aceptada como limitada en el tiempo y en sus efectos; la conservación de la energía ha perdido su significado, desde que hay que imaginar a la energía en un es-

pacio infinito, ni puede explicarse como especie de estructura tridimensional de dicho espacio, ni del esférico con su volumen ilimitado pero finito, de modo que sólo se la acepta ya respecto de un sistema de cuerpos cerrados a lo exterior. El sentimiento fáustico del mundo tendía a la inmortalidad del alma del universo, es decir, al símbolo de lo infinito, lo que la inteligencia no puede demostrar. Todas las hipótesis científicas van así disolviéndose, una a una: el éter de luz era un postulado ideal en las ciencias naturales, con arreglo al cual cada movimiento exigía la representación de algo que se movía, pero toda explicación a su respecto ha fracasado; Kelvin demuestra matemáticamente que no hay una estructura indudable del éter, y como las ondas etéreas, con arreglo a Fresnel, son transversales, debería el éter ser un cuerpo sólido, con cualidades un tanto cómicas, pero en tal caso estaría sometido a las leyes de elasticidad, que exige que las ondas luminosas sean longitudinales; más aún: las ecuaciones de Maxwell y Hertz, en la teoría electromagnética de la luz, que son realmente cantidades desconocidas de indudable aplicación, cierran la puerta a toda explicación mecánica del éter: la moderna teoría de la relatividad, de Einstein, define a éste como el vacío puro, lo que implica nada menos que la destrucción del concepto dinámico básico.

Cosa análoga pasa con la teoría newtoniana de la masa constante, el complemento de la fuerza constante: las hipótesis actuales, basadas en experimentaciones cuidadosas, han deshecho ese concepto: porque cada sistema tiene, junto con la energía kinética, la del calor radiante, inseparable de aquél y que no es compatible con el de concepto de masa; la teoría de la relatividad, que revoluciona actualmente la epistemología del siglo XX, derrumba la esencia de la dinámica, pues el concepto de movimiento en el espacio vacío no tiene sentido, desde que el pensamiento científico sólo conoce cambios de situación de diversos cuerpos, relativamente a cada uno de ellos.

Tampoco, hay, pues, masas absolutas, y con esto cae por el suelo otra hipótesis fundamental de la ciencia. En efecto: en el cosmos la unidad de medida es la distancia de la tierra al sol, la que sólo puede medirse por el camino que recorre la luz, pero esto exige tiempo, con lo que entra un factor orgánico e histo-

rico en el acto de la ecuación de medida: las distancias se fijan por señales de luz y el problema consiste en calcular cuánto tiempo necesita la luz, en el supuesto de ser constante la velocidad, para ir del sol a la tierra, cuyo movimiento relativo al sol se conoce pero no el del sistema solar en el espacio, que puede ser en dirección de la tierra al sol o viceversa, con lo que el camino real que debe recorrer la luz se acorta o se alarga, ya que en un caso el observador se acerca y en el otro se aleja: esto implica para el tiempo de la luz la pérdida de la cualidad de cantidad absoluta, desde que el teorema de Michelson ha establecido que la velocidad de la luz no se modifica por el movimiento de los cuerpos que atraviesa. Ahora bien: todo movimiento es sólo cambio de lugar en un cuerpo relativamente a otro, pues las pirámides egipcias, inmóviles con relación a la tierra, se mueven en el espacio relativamente al sol, con una velocidad considerable; luego, entonces, el tiempo sólo puede medirse con relación al lugar donde está el observador, de modo que para dos observadores, respecto de dos sucesos, su noción se trueca antes o después, con lo cual desaparece toda constancia de cantidades físicas en las cuales intervenga el tiempo, y esas son todas las que registra la dinámica occidental; además, cada distancia se mide por comparación del largo relativo de los puntos terminales, lo que exige tiempo. Pues bien: las estrellas fijas, cuyo lugar se determina astronómicamente por la luz que de ellas llega a la tierra, aparecen así por fuerza en el cielo en un lugar distinto del que realmente ocupan. Más aún: la misma distancia puede resultar diversa para diferentes observadores, según su estado de movimiento: un cuerpo, que es una esfera para el observador terrestre, puede ser un elipsoide rotativo para otro: cuerpos rígidos sólo existen con relación a un sistema determinado, y no hay medidas absolutas de longitud y tiempo. Con esto, entonces, desaparece por completo la posibilidad de las determinaciones cuantitativas absolutas y con ello el concepto corriente de masa, desde que masa era la función del movimiento, como relación constante de fuerza y velocidad: así, se ha demostrado ya, respecto de los electrones, que su masa cambia con la velocidad, si bien esto es de más difícil prueba en los cuerpos que están en la superficie terrestre, por-

que todo objeto de experimentación física se mueve aproximadamente con la velocidad de la tierra, pero por suerte los electrodos no, y esa excepción se traduce en forma de variabilidad de su masa respecto de su aparicion. Luego la teoría de la conservación de la masa, en el espacio universal, es un concepto sin sentido. Y con esto todos los valores fundamentales de Newton, en su cuadro del mundo, a pesar de ser elementos de lo más típicamente abstracto, se diluyen en un tejido infinito de relaciones variables, que vienen a ser la última forma del alma fáustica, la cual reviste así un carácter impopular y esotérico.

Podría proseguirse este examen analítico en cada una de las hipótesis y teorías de las ciencias. Ninguna resiste al análisis, en cuanto entran a ocuparse de las causas primeras. El principio de la conservación de la energía es el primer teorema de la termodinámica, y formula la esencia de la dinámica, la estructura del espíritu occidental, al cual la naturaleza aparece necesariamente en forma de una causalidad contrapuntista dinámica, en vez de la idea aristotélica estático plástica, porque el elemento capital del concepto fáustico del mundo no es la posición sino el hecho : es decir, el proceso mecánico en forma de variables y constantes. El segundo teorema de la termodinámica es la entropía, representada matemáticamente por una cantidad determinada por el estado momentáneo de un sistema cerrado de cuerpos, y que cualquier cambio posible físico o químico sólo puede aumentar pero nunca disminuir : es decir, un concepto indefinible, como el de fuerza y voluntad, si bien la ciencia le da un alcance determinado. Según que aumente o no la entropía, la totalidad de los procesos naturales se divide en los que no pueden repetirse a la inversa y los que sí: en los primeros, la energía libre se convierte en contenida, y para volver esta energía muerta a la condición de viva, es menester que conjuntamente y en un segundo proceso con aquel relacionado, se halle contenido algún *quantum* de energía viva : así, en la combustión del carbón, que consiste en la transformacion de la energía viva en él almacenada y que convierte en calor contenido la forma gaseosa del ácido carbónico, lo cual se produce al trocar la energía latente del agua en vapor y en movimiento. De ahí se desprende que la entropía aumenta constantemente

en el universo, de modo que el sistema dinámico se acerca al estado final: y los procesos que no pueden hacerse volver al revés son la conducción del calor, difusión, rozamiento, emisión de luz, reacciones químicas: mientras que los que si pueden son la gravitación, ondas eléctricas, electromagnéticas y acústicas. Comparando entonces los dos teoremas, resulta que el primero toma la forma de un suceso natural causal, mientras que el segundo introduce, con el fenómeno de la no repetición al revés, una tendencia eminentemente viva de aparecer, que es el polo opuesto de la esencia de lo mecánico y lógico: es decir, el teorema de la entropía personifica la contradicción entre teoría y realidad.

Porque si el teorema de la entropía es exacto, teóricamente todos los procesos pueden repetirse al revés, puesto que eso es exigencia fundamental de la dinámica y lo exige implícitamente el primer teorema. Pero, en la realidad, todos los procesos naturales no pueden volverse al revez: ni siquiera, en un cuidadoso experimento de laboratorio, puede el proceso más elemental ser exactamente repetido al revés, es decir, volver a establecer un estado ya pasado. Entra aquí en juego otra hipótesis, la del desorden elemental, a fin de equilibrar esa contradicción: según ella, las partículas más infinitesimales de los cuerpos realizan constantemente procesos que pueden ser vueltos al revés, pero en las cosas reales esas partículas están en desorden y se perturban entre sí, de modo que, con probabilidad media, el proceso natural único que percibe el observador es de los que no pueden volverse al revés, si bien unidos a un aumento de entropía. Es decir, con esta teoría se entra en el cálculo de las probabilidades, de modo que en vez de un método exacto se aplica uno estadístico. La estadística, sin embargo, pertenece a la esfera de lo orgánico, a la vida viva y cambiante, al destino y la casualidad, y no al mundo de leyes exactas y de mecánica eterna y sin tiempo: por eso se la aplica a la caracterización de los fenómenos históricos, políticos y económicos. Lo que se encara estadísticamente con probabilidades, es el hombre vivo y no una forma rígida, una inteligencia pura: lo que aquella teoría, por lo tanto, formula como necesario, esos procesos que no existen realmente, representa una supervivencia de la forma espiritual barroca, mientras que el refugio en la

estadística muestra el agotamiento de la fuerza de dicha tradición. Es decir, lo que está siendo y lo que es, el destino y la causalidad, los elementos históricos y naturales, comienzan a confundirse: y, dentro de la evolución del fenómeno social mismo, la vejez y la muerte se acercan visiblemente.

Es eso lo que, en este aspecto, significa la no vuelta al revés de los procesos mundiales: expresión del tiempo verdadero, histórico, vivido íntimamente, idéntico con el destino.

Tal teoría es, pues, el síntoma de la descomposición fulminante de la ciencia. En forma análoga, la música de Beethoven deshizo la gran forma de la música instrumental del siglo XVIII, porque no podía contenerse ya en ella la abundancia tremenda del alma moderna de gran ciudad. En la antítesis de historia y naturaleza — naturaleza viva y muerta — en una domina lo fisionómico y en la otra lo sistemático. Las ciencias físicas, mientras sus teorías escapaban a contradicción con su dirección criteriológica, eran sistemáticas: con teorías como la entropía, se vuelven fisionómicas; y la idea del final del ciclo cultural aparece disfrazada en fórmulas que no son tales y en las cuales argumenta la intuición en vez de la razón, la vida contra la muerte, la forma creadora contra la ley ordenadora. El mundo de formas del conocimiento de la naturaleza había salido del sentimiento de la misma, de la idea de Dios: aquí culmina su evolución y comienza su regresión. Así, ahora la dinámica evoca los grandes símbolos de la pasión histórica del alma fáustica, la inquietud eterna, la inclinación a las lejanías más lejanas en el pasado y futuro, la investigación sin consideración, el estado concebido de antemano, las biografías y memorias autobiográficas, los relojes, esos sonidos de campanas que miden la vida y llenan el ambiente en la existencia occidental.

XXX

EL RELATIVISMO EINSTEINIANO: CONCLUSIONES

La sociología spengleriana, como se ha visto, se basa en la relatividad absoluta de todo lo concebible. No se apoya para

ello en la antigua teoría positivista de Comte sobre el postulado de que lo único absoluto que existe es que todo es relativo, sino en la hoy ya famosísima teoría de la relatividad general de Einstein, formulada en 1915 como complemento de su tesis de la relatividad especial, expuesta en 1905. Se trata, pues, de un principio novísimo que en estos precisos momentos transforma todos los conocimientos humanos y cambia todos los criterios hasta ahora aceptados; estamos en el umbral de una evolución científica estupenda, que llevará a conceptos desconocidos respecto de las fuerzas de la naturaleza y que modifica fundamentalmente toda la filosofía y la crítica del conocimiento. He tenido oportunidad de observar, al principio de curso, que Spengler no menciona a Einstein en su libro, si bien es su doctrina del relativismo general lo que manifiestamente lo inspira; eso se explica, quizá, por la simultaneidad de la formulación de ambas doctrinas: la de Einstein en 1915, mientras Spengler se encontraba abstraído en la redacción de su obra. Pero considero deber ensayar aquí — del punto de vista exclusivamente sociológico, pues no es este el lugar para una exposición ténica, física o matemática, — expresar suscintamente en qué consiste el relativismo einsteiniano y cuál es su fundamento e importancia. Se apreciará así mejor el criterio relativista de la doctrina spengleriana y el hecho de que ésta, al remodelar la sociología, lo hace de acuerdo con el criterio filosófico que en estos instantes obliga a revisar todos los conocimientos humanos y a orientarlos en una nueva dirección.

No es posible, en un curso de la naturaleza del presente, explicar técnicamente la teoría de la relatividad: Einstein lo ha hecho, en el opúsculo de la colección Vieweg, y Lämmel, a su vez, en el de la serie Kosmos. La revista *Scientific American* llamó a concurso para que así se hiciera dentro de un máximum dado de palabras y Bolton obtuvo el premio: puede decirse, entonces, que es el suyo el resumen más sintético que existe con deliberada prescindencia del lenguaje matemático. Trataré, por ello, de servirme de tan excelente guía en la presente clase.

Todo estudiante está familiarizado con el método de determinar la posición de un punto en un plano, por sus distancias a dos

ejes perpendiculares; y si el punto está en el espacio, por sus distancias a tres planos perpendiculares entre sí, como lo son las tres paredes de una caja cuadrada que convergen en una esquina: este método se emplea también para expresar las relaciones entre varias cantidades por medio de gráficos o diagramas. Estos sistemas de ejes (este es el nombre que se da a las líneas perpendiculares) y las escalas que se emplean para medirlos, se suponen rígidos e indeformables, pues de otro modo no quedarían bien determinados los puntos o fenómenos referidos en ellos: las longitudes que fijan un punto con relacion a un sistema de ejes se llaman sus coordenadas. Cuando estos sistemas de ejes se emplean para el estudio de fenómenos físicos, es preciso añadirles, además, unos relojes que precisen el tiempo en que ocurre un suceso determinado: estos relojes deben estar sincronizados y tener la misma marcha; baste hacer constar que ambas cosas son posibles, sin indicar como se logra su realización. Un sistema de ejes, con sus relojes, puede llamarse un «sistema de referencia» y podemos siempre suponer que todo observador dispone de uno de esos sistemas, que participa de su movimiento: todos los objetos que participan del movimiento del observador pertenecen también a su sistema. Se presenta la cuestión de si entre todos los posibles sistemas de referencia habrá alguno o alguna especie de sistemas más a propósito que los otros para el estudio matemático de las leyes físicas: la experiencia debe contestar a esta pregunta, y el principio de la relatividad es una teoría que pretende dar la respuesta.

Se ha afirmado que todos esos sistemas de referencia son igualmente adecuados para el estudio matemático de las leyes generales de la mecánica, siempre que su movimiento sea rectilíneo y uniforme y sin rotación: este hecho está comprendido en el principio general que dice: «todos los sistemas de referencia no acelerados son equivalentes para el estudio de las leyes generales de la mecánica»; éste es el principio mecánico de relatividad. Ha sido reconocido que las leyes de la dinámica envuelven dos suposiciones: 1ª las dimensiones de los cuerpos rígidos no son afectadas por el movimiento del sistema de referencia; 2ª tampoco son afectadas por igual causa las medidas

del tiempo. Es decir, que una longitud medida en su propio sistema por dos observadores móbiles, aparece la misma para los dos; o, de otro modo, que la longitud de un objeto y la marcha de un reloj no se alteran, cualquiera que sea el movimiento del observador: parecen tan evidentes estas suposiciones, que cuesta trabajo convencerse de que no son más que hipótesis. Y en este caso, además, son falsas las dos.

Aunque todos los sistemas de referencia no acelerados son equivalentes cuando se trata de estudiar leyes mecánicas, no ocurre lo mismo con las leyes físicas en lo referente a las anteriores suposiciones: las leyes electromagnéticas cambian de forma con arreglo al movimiento del sistema de referencia, es decir, que si las suposiciones anteriores fuesen ciertas, los agentes electromagnéticos actúan de distinto modo según el movimiento del sistema de referencia en que tienen lugar los fenómenos. No hay nada imposible en ello *a priori*, pero no se puede probar experimentalmente, pues el movimiento de cada punto de la tierra está cambiando de hora en hora; pero tales cambios no ocurren en las naciones electromagnéticas. Debía, pues, haberse supuesto que, prescindiendo de aquellas suposiciones, desaparecería la dificultad y que las leyes electromagnéticas conservan su forma bajo todas las circunstancias de movimientos no acelerados. De acuerdo con la teoría de la relatividad, la hipótesis correcta que reemplaza a aquellas suposiciones se deduce de los siguientes postulados: 1° un observador no puede determinar el estado de movimiento no acelerado de su sistema por ningún experimento realizado dentro de su propio sistema; 2° la medida de la velocidad de la luz «en el vacío» no es afectada por el movimiento relativo entre el observador y el foco luminoso. Ambos postulados han sido comprobados experimentalmente. Una prueba del primero es la dificultad que experimenta el viajero de un tren parado en una estación junto a otro que empieza a moverse lentamente, para determinar si es su propio tren o el lateral el que se ha puesto en marcha: el viajero debe comprobar si ha sufrido una sacudida (es decir, una aceleración) o mirar un punto que se sabe que está fijo, tal como un edificio (es decir, efectuar un experimento con algo que está fuera de su sistema) antes de decidirse en un sentido

o en otro. El segundo postulado es una consecuencia inmediata de la teoría ondulatoria de la luz: del mismo modo que las ondas marchan en el agua con una velocidad independiente de las del barco que las formó, así las ondas luminosas marchan en el espacio con una velocidad que no guarda relación con la del foco que les dió origen; el hecho, sin embargo, ha sido comprobado experimentalmente y puede demostrarse independientemente de cualquier teoría de la luz.

No es difícil deducir de estos postulados algunas conclusiones notables referentes a los sistemas de dos observadores A y B en movimiento relativo: entre otras, las siguientes: 1ª los objetos del sistema B, le parecen a A que se han acortado con la dirección del movimiento relativo; 2ª la opinión es recíproca: B cree que las medidas del sistema A son demasiado grandes: 3ª lo mismo ocurre con los tiempos: cada observador piensa que el reloj del otro marcha más lentamente que el suyo: así, las duraciones del tiempo de B le parecen más cortas a B que a A, y recíprocamente; 4ª los sucesos que son simultáneos para A no lo son para B, y recíprocamente; 5ª las longitudes en ángulo recto con la dirección del movimiento no están afectadas por éste; 6ª estos efectos varían con la relación de la velocidad relativa a la de la luz: tanto más grande es la velocidad relativa, tanto mayor es el efecto, y los efectos desaparecen si no hay velocidad relativa; 7ª para las velocidades corrientes, los efectos son tan pequeños que no se perciben: lo verdaderamente notable es su existencia y no su magnitud; 8ª similarmente, los observadores aprecian de distinto modo las velocidades de los cuerpos de otros sistemas: la velocidad de la luz, sin embargo, aparece la misma para los observadores.

Teniendo en cuenta estos nuevos puntos de vista de longitudes y tiempos, el principio mecánico de la relatividad puede extenderse a las leyes de la física del siguiente modo: «todos los sistemas de referencia no acelerados son equivalentes para el establecimiento de las leyes generales de la física». Expresado bajo esta forma, toma el nombre de principio especial de la relatividad o principio restringido de la relatividad, porqué está restringido a los sistemas de referencia no acelerados: naturalmente, las leyes de la mecánica clásica necesitan algu-

nas modificaciones desde el momento en que no son aplicables las hipótesis de la inalterabilidad de los tiempos y las longitudes.

Las longitudes y el tiempo, por lo tanto, no tienen el carácter absoluto que antes se les atribuía: tal como hoy se nos presentan a nosotros, son sólo relaciones entre el objeto y el observador, que cambian cuando cambia su movimiento relativo; el tiempo no puede ser considerado como algo independiente de la posición y el movimiento, y se nos presenta el problema de averiguar qué cosa es el tiempo. La única solución posible es la de considerar a todas las cosas existentes en un mundo de cuatro dimensiones: tres de ellas, las conocidas, anchura, longitud y espesor; y la cuarta, el tiempo. El término «espacio» es aplicable solamente por analogía a una región determinada: se le ha dado el nombre de «continuo», y la cosa análoga a un punto de espacio ordinario de tres dimensiones ha recibido el nombre de «suceso»; bajo el nombre de «dimensiones» se conoce una de las cuatro cantidades independientes que fija un suceso en el continuo: no es posible una representación mental del continuo; la naturaleza humana carece de las facultades necesarias para ello. En este aspecto, los matemáticos gozan de una importante ventaja: no pueden representarse mentalmente las cosas de mejor modo que la demás gente; pero sus símbolos les permiten extraer las propiedades relevantes de las cosas y expresarlas bajo una forma apropiada para ser tratada con exactitud, sin necesidad de representación gráfica alguna y sin preocuparse de si esas propiedades son o no aquellas en las que se apoyan otros para sus conceptos.

La limitación de los principios fundamentales a los sistemas animados de movimiento uniforme, no es completamente satisfactoria. El verdadero concepto de una ley general aparece ser opuesto a la idea de limitación: sin embargo, las dificultades que se ponen al establecimiento de una ley que afecte a todos los observadores animados de movimientos, con diferentes y variables aceleraciones, son demasiado grandes. Las aceleraciones implican la existencia de fuerzas que tal vez destruirían la expresión de algún principio general de la dinámica y, además, la manera de medir varillas y relojes sería tan extraña que llega-

ría a dejar sin sentido palabras como «rigidez» y «tiempo medido» y, por lo tanto, excluiría el uso de escalas rígidas o de un sistema rígido de referencia, base de las observaciones siguientes. El siguiente ejemplo, aclarará estas ideas e indicará además un modo de eludir la dificultad: se trata de un sistema rotativo; pero como la rotación es un caso particular de la aceleración, puede servir de ejemplo de cómo deben tratarse en general los sistemas acelerados; como se verá, la atribución de aceleración a un sistema es solo un tablero de andamiaje, que puede ser separado cuando la teoría general haya tenido ulteriores desenvolvimientos. Examinemos los experimentos que podría hacer un observador situado sobre un disco giratorio y sin medios directos de percibir esta rotación: referirá todos los fenómenos ocurridos en el disco a un sistema de referencia fijo en éste, y dotado, por lo tanto, de un mismo movimiento de rotación: notará, al pasearse por el disco, que él y todos los objetos que le rodean sufren la acción de una fuerza que tiende a separarlos de un cierto punto y que se va aumentando con la distancia a ese punto, que no es otro que el centro de rotación, aunque el observador no lo reconozca como tal. El espacio del disco en cuestión presenta las propiedades características de un campo gravitatorio: la fuerza de este campo difiere de la debida a la gravedad en que tiende a alejar los objetos del centro, en vez de aproximarlos, y en que la ley de las distancias no es exactamente la misma: pero esto no afecta a las propiedades características de actuar sobre todos los cuerpos del mismo modo, y de no poderse anular su acción sobre un cuerpo por la interposición de otro que sirva de pantalla. Un observador que conociese la rotacion del disco diría que esa fuerza es la fuerza centrífuga, esto es: la fuerza debida a la inercia, que siempre hace actuar el cuerpo cuando sufre una aceleración. Supongamos ahora que el observador permanece en el punto del disco en el que no se siente fuerza alguna, y que intenta encontrar la relación entre la longitud de una circunferencia con su centro en aquel punto, y un diámetro, midiendo ambas longitudes por las sucesivas aplicaciones de una rejilla graduada: cuando ésta se apoya sobre la circunferencia, está animada de un movimiento longitudinal respecto al observador, y estará sujeta a contrac-

ción, según la opinión de éste; por el contrario, cuando se coloque radialmente, para medir el diámetro, no debe ocurrir esta contracción. La rejilla, por lo tanto, habrá de aplicarse más veces relativamente sobre la circunferencia que sobre el diámetro, y la relación entre estas magnitudes será más grande que su valor nominal. Sin embargo, la velocidad decrece a medida que nos acercamos al centro, y la contracción será tanto más pequeña cuanto menor sea el círculo; y la relación de la circunferencia al diámetro obtenido por esta experiencia se aproximará tanto más a su valor normal cuanto más pequeño sea el círculo considerado: para círculos cuyo centro no esté en el punto de fuerza nula, la confusión será todavía más grande, pues las velocidades relativas al observador de los diferentes puntos cambian al pasar de uno a otro. Toda nuestra concepción de la geometría queda, por lo tanto, desorganizada: la rigidez pasa a ser una palabra sin sentido, desde el momento que los patrones con que puede ser comprobada están sujetos a la alteración; estos hechos se expresan diciendo que el espacio medido por el observador es «no euclideano»; es decir: que en la región considerada, los resultados de las medidas no están de acuerdo con el sistema de Euclides. Igual confusión alcanza a los relojes: dos relojes no marcharán en general del mismo modo, y un mismo reloj alterará su marcha cuando cambie su estado de movimiento.

La región requiere para su estudio una geometría del espacio-tiempo, y es de observar que esta geometría especial está asociada a un campo gravitatorio definido, y si este campo de gravitación deja de existir — por ejemplo, si el disco del ejemplo anterior queda en reposo — desaparecen todas las irregularidades de las medidas, y la geometría de aquella región se convierte en geometría euclideana. Este caso particular aclarará las proposiciones siguientes, que forman la base de esta parte de la teoría de la relatividad: 1ª a cada campo gravitatorio está unido un sistema de geometría; esto es: una estructura de espacio medible peculiar a aquel campo: 2ª la masa de inercia y la de gravitación son una misma cosa; 3ª como en tales regiones fallan los métodos ordinarios de medida, por la falta de fijeza de los patrones, es preciso que los sistemas geométricos sean inde-

pendientes de cualquier género de medidas; 4ª la geometría del espacio sin campo gravitatorio es la euclideana. La conexión entre un campo gravitatorio y su geometría particular, que nos ha sido así sugerida por el estudio de un caso especial, en el que la aceleración era la causa común, se extiende a todos los casos, sea cualquiera la causa originaria del campo de gravitación. El campo gravitatorio aparece en presencia de la materia. Supónese, por lo tanto, que la materia va acompañada por una geometría especial, como si gozase de la propiedad particular de producir una arruga o torcedura en el espacio, que hace inaplicables los métodos geométricos de Euclides; tal vez fuera más exacto decir que la geometría euclideana es la forma especial adoptada por la geometría general cuando la materia no aparece o está tan distante que carece de influencia. La alteración del concepto de aceleración no es, después de todo, un cambio de punto de vista demasiado violento, puesto que se supone que, bajo algunas circuntancias, el observador no se da cuenta de la aceleración: de lo único que se da cuenta es de la coexistencia del campo gravitatorio y de su geometría. El intento de formar un sistema de geometría que no dependa de medición alguna parece, a primera vista, irrealizable: sin embargo, ha podido formarse. Consiste este sistema en definir los puntos, no por sus distancias a líneas o planos fijos (puesto que esto envuelve la noción de medida) sino asignándoles nuevos arbitrarios, a manera de rótulos indicadores, que no guarden relación alguna con distancias determinadas del espacio, del mismo modo que se fija la posición de una casa en una ciudad por el nombre de la calle y el número correspondiente: si se hace esta rotulacion de un modo sistemático y cuidando de que los números rotulos de dos puntos consecutivos difieran el uno del otro cantidades infinitamente pequeñas, puede llegarse a formar un sistema de geometría. Tal vez aparezca esto menos artificioso a nuestra mente, si se recuerda que, aún en el caso de poder utilizar patrones de medida, necesitamos asignar números a las longitudes de los objetos para poder someterlas al cálculo, que es precisamente lo que se hace en este caso. Este sistema de rótulos lleva el nombre de «coordenadas gaussianas», por haber sido propuestas por el matemático Gauss. Las leyes de la física deben ser for-

muladas mediante coordenadas gaussianas, si han de tener toda su más amplia generalidad, y el principio general de la relatividad es que «todos los sistemas gaussianos son equivalentes para el establecimiento de las leyes físicas»: con este objeto el sistema de los rótulos no se aplica al espacio ordinario, sino al continuo espacio-tiempo de cuatro dimensiones. El concepto es bastante difícil, y puede agravarse estad ificultad y convertirse en imposibilidad para los que esperen llegar a representárselo claramente: afortunadamente, esto no es necesario: se trata sencillamente de una de esas empresas irrealizables que intentan frecuentemente los que no están acostumbrados a pensar en símbolos. Es de observar que entre todas las leyes de la física ocupa un lugar preeminente la de la gravedad, pues ella es la que determina la geometría, y ésta, a su vez, la que da forma a las restantes leyes. La conexión entre la geometría y la gravitación es la ley de la gravedad: ha sido estudiada, y se ha llegado a la conclusión de que la célebre ley de Newton, de la proporcionalidad inversa al cuadrado de la distancia, es sólo aproximada, aunque esta aproximación sea lo suficiente para poderla considerar como exacta cuando se estudian casi todos los movimientos de los cuerpos celestes situados dentro de los límites de nuestra observación. Como ya se ha dicho, la separación respecto del sistema de Euclides se acentúa con la rapidez del movimiento, y los movimientos de casi todos los cuerpos celestes son lo bastante lentos para no dar lugar a esa separación: en el caso del planeta Mercurio, el movimiento es lo suficientemente rápido para dar lugar a una irregularidad que en vano trataron de explicar los astrónomos y que ha sido explicada por la nueva y más general ley de la gravedad. Otra consecuencia de esta ley es que la luz está sujeta a la gravitación: esto ha dado lugar a dos predicciones, de las que se ha comprobado una; la otra está todavía sin confirmar, y son grandes las dificultades de las observaciones necesarias para ello. Desde el momento en que la luz está sometida a la gravedad, dedúcese que la constancia de su velocidad, supuesta en la mayor parte de los casos, no puede lograrse en un campo gravitatorio. No se trata de una incongruencia: la velocidad de la luz es constante durante la ausencia de la gravedad, condición que implica la existencia

de un movimiento sin aceleración. El principio especial de la relatividad es, pues, un caso límite del principio general.

Se ve, pues — aun cuando el resumen anterior, como toda síntesis de exagerada generalización, deba forzosamente evitar la discusión de las minucias y aun de los puntos, todavía controvertidos, en la teoría einsteiniana, — que, con la genial fórmula del relativismo de Einstein los conceptos filosóficos de espacio, tiempo y materia, se ahondan inesperadamente : así, los postulados fundamentales de las ciencias exactas y naturales se diluyen en elementos lineares, el tiempo se torna imaginario, el universo es un inmenso complejo de cuatro dimensiones mientras que su contemplación parece sólo ser de tres dimensiones. La teoría de Einstein demuestra que todo es relativo, pues depende del lugar donde se coloque el observador y donde se encuentre lo observado : lo absoluto no existe en parte alguna. La « cosa en sí » kantiniana deja así de existir : para las ciencias exactas tal postulado, del que nada se podía saber pero que aparecía detrás de todo, era poco satisfactorio, desde que resultaba inútil ahondar nada pues el último análisis sólo podía llevar a la misteriosa « cosa en sí » : pero la teoría einsteiniana, al mostrar que lo absoluto no existe, ha barrido el concepto kantiano, puesto que no hay sino cosas relativas : cosas para nosotros, para nuestro actual sistema de relación, correspondiendo a las ciencias exactas indagar esas «cosas» y establecer sus cantidades y cualidades. El concepto del mundo, en el relativismo einsteiniano, exige un cambio tal y tal nueva orientación de todos nuestros hábitos de pensar, que sólo las generaciones siguientes podrán reorganizar nuestros conocimientos actuales : el pensamiento se ve libertado de los lazos que hasta ahora le impedían concebir al mundo como una unidad ; por eso, quien contemple el camino recorrido hasta ahora y lo abarque con una sola mirada, se encuentra dominado por la sensación de libertad, por la impresion de un acontecimiento que rompe los barrotes de la jaula dentro de la cual se movía el pensamiento.

Todo ha cambiado, en efecto, en los conocimientos humanos. La teoría de la relatividad general establece el postulado del relativismo para todos los movimientos, tanto los acelerados como los rotativos, pues no existen los translatorios : elimina

las hipótesis y sólo se atiene a los hechos. El espacio absoluto era una hipótesis, pues los sentidos no podían comprobarlo desde que sólo observan movimientos relativos, aun los que se consideraban engaño de dichos sentidos, lo que sólo se explicaba por una errada asociación de ideas: así, dados dos trenes en marcha desigual paralela, el observador dentro de uno ellos imagina retroceder, cuando es sólo su sistema de observación el que, relativamente al otro, retrocede, lo cual sucede sea que los dos trenes se muevan translatoria o aceleradamente, en línea recta u oblicua; es decir, no hay engaño de los sentidos sino la impresión justa de un movimiento relativo.

A esto se objetaba que dichos movimientos sólo podían apreciarse como absolutos en un espacio dado, desde que en la contraposición kinemática cesan las fuerzas naturales: cuando un tren arranca más o menos rápidamente, los viajeros se sienten empujados en sus asientos y los cristales en el coche comedor se golpean o caen; en la contraposición kinemática, es decir, cuando el tren está parado y otros trenes laterales son los que se mueven, aquel efecto no se produce; en el fondo, ese es el conocido experimento de Newton del vaso lleno de agua, hecho girar sobre su eje, y cuya agua queda como pegada a las paredes del vaso en razón de la fuerza centrífuga; pero si lo que rodea al vaso se pone en movimiento acelerado, cesa ese efecto del agua y ésta se derrama: de ahí se deducía la naturaleza absoluta del movimiento y el espacio absoluto. La teoría einsteiniana ha mostrado que todas las leyes mecánicas naturales son invariables en todos los movimientos y que éstos son relativos, descartando la hipótesis newtoniana. Así, en el ejemplo clásico del movimiento acelerado de la caída de un cuerpo, por la gravitación y atracción terrestre, demostró que, dentro del cuerpo que cae, las moléculas se mueven como si el cuerpo estuviera inmóvil, lo que la mecánica comprueba en los movimientos que suben y bajan, y lo que cualquiera puede verificar en un ascensor al subir o bajar; más aún: en el estado de reposo, el péndulo oscila y un cuerpo cae, pero el campo de experimentación está en un cuerpo mayor que se mueve — el ascensor de marras o, en términos generales, la tierra — y respecto del cual los demás cuerpos del universo también están en movimiento: el princi-

pio de equivalencia einsteiniana enseña que todo campo de gravitación puede concebirse aislado o como parte de un sistema universal, siendo ambos equivalentes, de modo que no hay estado absoluto sino relativo, por lo cual las leyes naturales conservan en ambos casos su forma, al pasar de un sistema a otro equivalente. Esto explica la relación entre la masa pesada y la inerte, entre la pesantez y la inercia: en la mecánica newtoniana la inercia sólo se muestra en el movimiento de una masa y nada tiene que ver con la pesantez: si bien ambas fuerzas actuaban sobre el mismo cuerpo, su interrelacion era misteriosa, mientras que con el principio de equivalencia resultan ambas ser sólo expresión de la misma fuerza natural, que una vez actúa en un sistema de relación y otra vez en otro. Ese pase de un sistema al otro es fácil de observar: así, cuando en un sistema en reposo dentro de un campo de gravitación se produce un movimiento rectilíneo, se convierte éste en curvilíneo al pasar a otro sistema de movimiento acelerado. Es esto lo que sirvió a Einstein para la estupenda e involuntaria comprobación de su teoría: basado en aquel hecho calculó que los rayos lumínicos que pasan cerca del campo de gravitación del sol, sufren una curvatura de 1,7 segundos de arco, de modo que a esa distancia artificial aparecen las estrellas separadas del sol, y cualquier eclipse solar podría comprobarlo; ahora bien: la comisión de astrónomos ingleses que, en mayo de 1919, observó el eclipse solar en el Brasil, pudo fotografiar el sol y sus vecindades, revelando que las estrellas fijas se encontraban más cerca del sol exactamente 1,7 segundos de arco que al observarlas en plena luz; con lo cual quedó definitivamente triunfante la relatividad.

Pero no es esto sólo. La teoría de la relatividad especial había puesto de manifiesto que los relojes, en sistemas de relacion en movimiento, andaban más despacio que en los de reposo; pero como un campo de gravitación, de acuerdo con el principio de equivalencia, puede ser producido por un sistema de movimiento acelerado uniforme, en dicho campo los relojes tenían que andar también más despacio y, por lo tanto, modificarse la duración oscilatoria de los colores: así pudo comprobarse con la línea del natrio, de la luz solar, respecto de la luz que en la tie-

rra se produce con dicho gas y que, en el espectro, aparece empujada a un lado.

Más todavía: el caballo de batalla de Newton para justificar el espacio absoluto era la fuerza centrífuga. Ahora bien: un observador, en un cuerpo sometido a la rotación dentro del universo, nota las fuerzas centrífugas y que el péndulo oscila o un cuerpo cae; de modo que se trata siempre, en dichas observaciones, de movimientos relativos y no absolutos, si bien esas fuerzas centrífugas existirían, aun en la hipótesis del reposo del cuerpo, provocadas por la atracción de la masa de los demás cuerpos. Para demostrarlo menester era que el espacio dejara de tener carácter euclideano: lo que se comprueba con el experimento de Lorentz sobre contracción, pues el radio de un cuerpo en rotación es inferior al del mismo en reposo; en cambio la geometría de Riemann, utilizando las coordenadas de Gauss aplicadas al espacio continuo de cuatro dimensiones, establecía la potencial de gravitación en la estructura y relaciones de masa de ese continuo en un lugar determinado del mundo; venía así a ser la geometría parte de la física, desde que la observación del elemento lineal, con arreglo a la potencial de gravitación, tomaba carácter físico, con valor multidimensional y antieuclideano: porque el elemento de la línea en la geometría euclideana sólo contiene espacio, mientras que el de la teoría de la relatividad especial encierra espacio y tiempo, y el de la relatividad general abarca los tres conceptos fundamentales de espacio, tiempo y materia, fusionándolos en una unidad soberana, y mostrando que la materia no ha sido arrojada de afuera en el espacio, en el cual lleva existencia independiente, sino que es parte integrante del continuo de espacio y tiempo, que modelan su estructura y su medida. Ese elemento lineal, que es la fórmula métrica fundamental, exige a la vez — en razón de la potencial de gravitación — una transformación de la teoría de la gravitación, que descarta por completo la hipótesis newtoniana de las puras fuerzas lejanas; en efecto, la nueva teoría hace de la gravitación una expresión del espacio, sobre todo de aquel elemento especial cuyo estado está representado por el recordado elemento lineal. La mecánica sólo podía explicar la gravitación como fuerza lejana, cuyo tamaño estaba en relación inver-

sa con el cuadrado de la distancia y cuyo efecto multiplicaba con velocidad infinita: la relatividad einsteiniana la convierte en fuerzas cercanas, que sólo obran de un punto a otro y que se propagan sólo con la velocidad de la luz: es decir, establece el concepto de continuidad, la normalidad del pasé de toda fuerza y su efecto inmediato.

Todavía en otro punto ha sido enorme la revolución provocada por la teoría de la relatividad. La histórica hipótesis del éter ha desaparecido definitivamente, con sus cualidades fantásticas e ilógicas, siendo substituida por el hecho material del campo métrico, originado por la materia que llena el mundo, y la cual viene a estar, respecto de un campo de gravitación, en análoga relación que la electricidad con referencia a un campo eléctrico, siendo ambos campos sólo fases diversas de lo mismo. Viene así a quedar descartado, también definitivamente, el principio de Newton, cuya mecánica se basa en la ley de la inercia y en la de gravitación, mientras que la mecánica de Einstein sólo tiene por única ley el conocido principio de que el camino real de una masa de puntos siempre se encuentra en la línea más corta, la cual, en vez de ser recta, viene a ser curva, puesto que el continuo universal tiene una serie de curvaturas de punto a punto, de modo que la línea más corta entre dos puntos es la respectiva curva, como puede observarse en toda superficie curva. Esa curvatura no es apreciable a la vista ni en un espapacio tridimensional ni en otro multidimensional, sencillamente porque equivale a un espacio de tiempo; pero con arreglo a ella se mueven las masas dentro de ese continuo.

En una palabra, el postulado de la relatividad general, en todas las leyes naturales, considera de igual valor los diferentes sistemas de coordenadas de Gauss: utiliza no sólo cuerpos sólidos sino los que constantemente se transforman, es decir, moluscos conexos cuatridimensionales; pues, con la introduccion de la fórmula básica métrica, todas aquellas leyes pueden formularse para ser aplicadas a todas las transformaciones imaginables. Y ha resultado tan exacto dicho método que se ha podido con él explicar el famoso problema astrónomico de Leverrier: sabido es que el perihelio de un planeta es la posicion del mismo más cercana al recorrido eclíptico del sol, habiendo com-

probado que el perihelio de Mercurio, el planeta más cercano al sol, resultaba modificado respecto de dicha elipse en 43 segundos de arco en 100 años, lo cual la mecánica de entonces no acertaba a explicar; la teoría de Einstein ha venido a demostrar que es el simple efecto de la gravitación solar sobre Mercurio.

La teoría einsteiniana, por lo tanto, se basa en que la dirección en el espacio no es absoluta, sino que únicamente puede fijarse con relación a un cuerpo cualquiera, como el suelo: es decir, tal dirección es relativa, depende del punto donde esté el observador. El ejemplo antes recordado del tren pone esto de manifiesto sin haber menester apelar a complicadas fórmulas matemáticas: un tren que se mueve con velocidad constante en línea recta produce, para los que en él se encuentran, la sensación del reposo mientras no se mire fuera: apenas se hace esto, se comprueba el movimiento, no siendo fácil, cuando se trata de dos o más trenes, saber cuál se mueve realmente: si el del observador, si el observado o si es la vía misma, siendo así que un observador fuera del tren en el acto notá que es éste el del movimiento; es decir, el movimiento es relativo al lugar del observador. Si del tren se arroja a la vía un cuerpo, caerá verticalmente para el observador del tren y en curva para el de la vía, siendo así que realmente, dada la velocidad del tren, cae más adelante que su punto inicial de partida; es decir, la curva de su caída es relativa: es una línea recta en relación con el sistema del coche; es una parábola, relacionándola con el sistema de la vía. Todo movimiento debe forzosamente ser relativo porque todo lo que existe, en el mundo planetario, está en continuo movimiento: todos los fenómenos se desarrollan de la misma manera, sean mecánicos o físicos; el tiempo de la tierra, antes considerado como absoluto, es igualmente relativo, pues sólo existe un solo tiempo, relativo a algún sistema: cada cuerpo tiene su propia división de tiempo, pero éste sólo vale con relación a dicho cuerpo.

La esencia del concepto de tiempo — como la música contrapuntista fáustica lo indica, en contraposición a la plástica estatuaria apolínica — es la dirección hacia un objetivo. Ya en la noción semimística de fuerza hay un sentimiento sordo de di-

rección, relacionado con lo pasado y lo futuro, lo que resalta aún más en la denominación de procesos dada a los acontecimientos naturales; por eso, aun antes de haber sido formulada como teoría, existía latente la entropía como la forma intelectual de abarcar, histórica y fisionómicamente, la suma infinita de sucesos en la naturaleza. Las ciencias físico naturales, a medida que pueblan más y más el encasillado de sus clasificaciones sistemáticas, tienen que dar mayor lugar a los momentos históricos, de modo que las necesidades inorgánicas de lo causal tienden a ser supeditadas por las orgánicas del destino, y los factores de extensión, o de la capacidad e intensidad, son influenciados por el de dirección: esta evolución se verifica en forma de hipótesis nuevas, que nacen de las investigaciones experimentales, pero son expresión de una fantasía intelectual, ávida de hallar solución a las dificultades innegables. Esta nueva serie de hipótesis — tan dogmáticas como las otras, tan imposibles de definir lógicamente como de comprobar experimentalmente — son símbolo visible de la ciencia que representa este estadio de decadencia de una civilización. Así, la hipótesis del desmenuzamiento de los átomos, referente a los fenómenos radioactivos, sostiene que los átomos básicos, a pesar de que durante millones de años conservaron inmutable su esencia malgrado toda influencia exterior, de repente — y sin motivo explicable — comienzan a hacer explosión y arrojan sus partículas más infinitesimales al espacio, con una velocidad fantástica de miles de kilómetros por segundo: destino que no se ejerce sobre todos los átomos sino sobre algunos, dejando los inmediatos intactos. Tal hipótesis no es sistemática sino fisionómica, no es estática sino dinámica, no es naturaleza sino historia; y su método estadístico parece proclamar el criterio del número cronológico. Pero no es sino una expresión mística, análoga a los mitos góticos de Ragnarök, del crepúsculo de los dioses, de los que registran la Völuspa y el Muspilli, que son símbolos del alma fáustica, apasionada por la lejanía, sea en el estado, la naturaleza, o la existencia individual: la fuerza, la voluntad, tienen un objetivo, mas donde hay objetivo, hay también final. Lo que simbolizan la pintura al óleo, con su perspectiva del punto de convergencia, el parque rococó de las innúmeras avenidas y los puntos de vista, etc., es el final,

es decir, el objetivo alcanzado: y eso es lo que sucede con los mitos recordados y con las hipótesis científicas aludidas. El mito del crepúsculo de los dioses representa el fin del mundo, como terminación de su desarrollo interno necesario: la teoría de la entropía, como expresión análoga a dicho símbolo, tiene significado parecido.

Toda cultura, al cumplirse inexorable su destino, tiene análoga inconsciencia: sucumbe sin darse de ello cuenta, antes bien creyéndose eterna y que es ella la verdadera, la única, la que hace excepción; por eso, cuanto más se aproxima al final y como si obedeciera a una misteriosa autosugestión, parece entregarse más a su jactancia y al goce desenfrenado del vivir, como si quisiera aprovechar todos los instantes: cualquier Casandra, que le muestre el abismo, está segura de ser lapidada por la multitud. No se hace de ello ilusión Spengler, pero eso no le impide proseguir impávido su tarea, que resulta optimista, porque a una cultura caduca sucede siempre una nueva y llena de vida. Sobre todo, es pueril querer detener un tren lanzado a toda velocidad parándose en medio de la vía: el tren seguirá su marcha: así, se consumará la evolución de todos los fenómenos sociales del presente ciclo de cultura. En las otras culturas este estadio de decadencia se caracteriza por la tiranía intelectual, que es el signo de la ancianidad, y que se manifiesta por el culto de las ciencias exactas, de la dialéctica, de la demostración, la experiencia, la causalidad: en lo apolínico, la época jónica muestra la culminación de ese aspecto; en lo fáustico, la barroca: lo que no cabe precedir es qué caracteres presentará el final, por más que la evolución del fenómeno científico en todas las culturas ha sido análoga. Primero se manifiesta en un estado juvenil con un optimismo ilimitado, que está seguro de que todo puede ser conocido y que se llegará a conocerlo: así, en lo apolínico se observa en el período dórico y con los presocráticos; en lo fáustico, en el gótico y las visiones apasionadas de Leonardo, Galileo, Bruno, Hutten. Después de pasada esa aurora espiritual y de culminar la madurez en la cultura respectiva, al convertirse ésta en civilización comienza a preguntarse si la ciencia es tan verdadera como pretende serlo: porque hay que saber mucho para llegar a la sabiduría de dudar del significado y al-

cance del saber. El hombre cerebral puro, para quien el mundo es simple botín de sus aptitudes intelectuales, aparece en lo apolínico, en el siglo II; en lo fáustico, en el XIX: comienza entonces una lucha recia contra el cientificismo, cuyos derechos se discuten y cuya tiranía provoca ligeras náuseas, si bien con la fina duda de Pirron o de Nietzsche en medio del coro rumoroso de los epígonos de la ciencia, que proclaman sus maravillosos progresos; basta estudiar los libros de los sabios más considerados del día para comprobar su resignación y su modestia respecto de objetivos, éxitos y posibilidades. El estadio de la civilización actual es análogo al del alejandrinismo, en la clásica: entonces las ciencias se encaminaron lenta pero visiblemente al suicidio por la exageración del refinamjento intelectual; ahora, probados sus medios en el siglo XVIII y su poder en el XIX, se columbra su camino próximo: del escepticismo conduce éste a una segunda religiosidad, la de las urbes mundiales murientes, la de las mentalidades enfermas, las almas seniles. Los hombres de la decadencia romana, cuando la invaden los cultos orientales, no creían en la fatiga del espíritu, y se entregaron a una orgía desenfrenada de la vida, el festín de Baltasar de su cultura: tampoco cree nadie en ese cansancio en la civilización actual, porque no se quiere ver el final que se aproxima, el agotamiento de los sabios y de los artistas; pues sólo aparece retardado uno que otro que desaparece pronto, dejando que los epígonos ordenen, coleccionen y clasifiquen, tal cual lo hicieron los alejandrinos en la cultura antigua. El síntoma es general: en lo apolínico, después de Lisippo no sobresale ningún gran escultor; en lo fáustico, después de Rembrandt y Velázquez, ningún gran pintor, después de Beethoven y Wagner, ningún gran músico: a este último aun Nietzsche le discute tal carácter. En lo antiguo, en la época de Cesar ya la tragedia o la física eran asuntos del día anterior y sólo tema para lo sobrante: a Erastóstenes y Arquímedes, los verdaderos creadores, siguen Poseidón y Plinio, coleccionistas de gusto, y después Tolomeo y Gelo, simples copistas. En lo moderno, la pintura al óleo y la música contrapuntista han terminado ya su evolución: como las ciencias, se encaminan a su enfriamiento; y, sin embargo, aun queda por establecer la morfología de las ciencias, con la importancia histórica de in-

terrelación de sus leyes, nociones y teorías. Las ciencias actuales son conjuntos de símbolos teóricos físicos, químicos, matemáticos, que adaptan el aspecto mecánico del universo a la idea intuitiva y religiosa, sustituyendo así definitivamente al anterior aspecto sistemático por el actual fisionómico : posiblemente pronto no se recordarán las polémicas del siglo anterior sobre la afinidad química o el diamagnetismo, porque habrá que fijar de dónde han procedido las hipótesis y teorías científicas como símbolos de esta cultura y no de otra, y cuál es el significado oculto de que los números desempeñen papel tan prominente en aquéllas. Porque todas las disciplinas científicas — crítica epistemológica como física, química, matemática, astronómica — tienden a identificarse en sus resultados y su mundo de formas, sea con pocas fórmulas fundamentales de números funcionales, sea con pequeños grupos de teorías y conceptos imaginativos, sea finalmente por mitos encubiertos y algunos tipos de importancia fisionómica y vital : esta convergencia en vías de formación es un fenómeno actual sugerente. Porque no hace todavía un siglo que las diversas disciplinas científicas eran burgos amurallados y extraños u hostiles entre sí : hoy no pueden concebirse sino íntimamente entrelazadas, como sucede en el análisis espectral, la radioactividad, la teoría kinética de los gases ; no hace medio siglo que las ciencias físico-naturales nada tenían que ver con las exactas, y hoy hasta los elementos químicos se convierten en cantidades constantes matemáticas, de relaciones variables complejas, y la teoría molecular es ya parte de las matemáticas puras ; más aún : la fisiología se torna capítulo de la química orgánica y se sirve del cálculo infinitesimal ; las viejas divisiones de la física — acústica, óptica, calórico — están transformadas en una fusión de la dinámica de materia y de éter, con fórmulas matemáticas ; el criterio epistemológico, en el análisis y la física, forma parte ahora de la teoría de la relatividad ; la teoría de la emanación de los grupos radiales radioactivos se expresa en formas que parecen velos luminosos o etéreos, que escapan a los sentidos. Y en todos los dominios científicos sucede cosa parecida : la química tiende a descartar la faz material en la determinación de las cualidades de los elementos, sus valores, peso, afinidad, reacción ; estableciendo que los elemen-

tos, según las combinaciones de donde proceden, se caracterizan diferentemente, y que representan conjuntos de unidades diversas obrando real y experimentalmente como unidad de orden superior, lo que prácticamente impide su division, pero que presentan profundas diferencias debido a su radioactividad; que se realiza una reconstitución por la emanación de energía radiante, lo que significa la duración de vida de los elementos, en contradiccion con el concepto originario de todo elemento, según el espíritu de la química de Lavoisier; que todo ello gira alrededor de la teoría de la entropía, con su antítesis sugerente de calidad y destino, conocimiento y acrecimiento, naturaleza e historia, conduciendo a las ciencias a establecer la identidad de sus resultados finales, lógicos o cuantitativos, con la estructura misma de la inteligencia, y convirtiendo a tal identidad en una expresión simbólica del estado actual del alma cultural. Porque el solo hecho de que el radio, en determinadas condiciones, se transmute en helio — es decir, la metamorfosis de un elemento en otro — echa por el suelo los cimientos de la teoría química; el hecho de que la teoría de la relatividad por lo menos demuestra que el tamaño absoluto de una fracción de espacio es absolutamente dudoso, destruye el fundamento de la física; el otro hecho de que la multiplicidad de geometrías que han invadido hoy la física y la astronomía, contradice axiomas del criterio epistemológico kantiano, muestra que las convicciones espirituales requieren una revisión total; finalmente, el hecho de que la teoría matemática de las cantidades innúmeras es la síntesis de una multitud de cantidades morfológicamente iguales — como la totalidad de cantidades cuadradas o la de las ecuaciones diferenciales de un tipo determinado — que se convierten en unidad como número nuevo de orden superior, exige igualmente la revisión de los conceptos de potencialidad, ordenación, equivalencia, enumeración, ya que la serie inmensa de las cantidades racionales puede enumerarse pero no la de las reales, y que la de las complejas de doble dimensión, de donde se desprende el de las multidimensionales, clasifica a la geometría dentro de esa teoría: se aprecia la potencialidad de dichas series como cifras cardinales y su ordenación como cifras ordinales, lo que implica una ampliación de la teoría funcional, que invade ya todas las

matemáticas, obrando como teorías de grupos en su carácter de función, y como teorías de series, en el valor de sus elementos variables. De ahí que las matemáticas, con estas disquisiciones sutiles sobre los números, estén en camino de convertirse en lógica pura, y todos los axiomas geométricos modernos son un capítulo de la teoría del conocimiento.

Esto es sólo un ejemplo de la tendencia evolutiva de las ciencias a un lenguaje trascendente, que el ojo simple no alcanza y el lego no comprende, y que corresponde a la necesidad interna del espacio infinito como símbolo fáustico, pero, con el hondo escepticismo que sus teorías flotantes provocan, el espíritu se encuentra con que el límite de la ciencia se duplica con el de la religión, llevando al mundo a la esfera pura de las cifras funcionales. Y como la cifra — número, guarismo, expresión de cantidad — es un símbolo básico de toda cultura, el retorno a la cifra pura es la vuelta del espíritu a su misterio primero, la revelación de su propia necesidad formal, porque la cifra fáustica no era la cantidad material sino la relación abstracta, y resulta ahora que el fenómeno científico viene a convertirse en su estructura interna del espíritu que pretendía transformar, apareciendo así de nuevo el mito, la vida. Las ciencias se tornan antropomorfas de nuevo, y después de haber eliminado de la naturaleza los rasgos humanos que el espíritu le prestaba, vienen a equiparar a la naturaleza con la humanidad misma en la forma de su inteligencia. En el crepúsculo vespertino de la evolución de las ciencias, triunfa el escepticismo y, tras la densa negrura de la noche que se aproxima, se adivina el clarear de una próxima aurora. Todo el saber de la cultura occidental constituye ahora un colosal sistema de disciplinas emparentadas morfológica e históricamente: dinámica y análisis son — en su significado, lenguaje técnico y substancia — idénticas con las formaciones de la arquitectura gótica y el estado dinástico, las tendencias socialistas de la vida económica, la pintura impresionista, la música instrumental y el dogma cristiano germano, porque anima a todas las manifestaciones culturales el mismísimo sentimiento del mundo. Han recorrido ya el ciclo de su evolución y se acercan a su fin. La herencia de la civilización actual consistirá, entonces, en una música infinitesimal del espacio universal

infinito, el hondo anhelo del alma fáustica, y la necesidad de pensar, reducida a la fórmula de una causalidad dinámico imperativa, en forma de ciencia dictatorial, es decir, un testamento de formas de poderosísima trascendencia.

XXXI

LA CRÍTICA AL CONJUNTO DE LA DOCTRINA

Llegamos así al término de esta exposición. Pero conviene resumirla en sus rasgos principales sociológicos, que es lo único que nos interesa en este curso. El sociólogo Edmundo Mezger ha reconocido que el libro de Spengler deslumbra y fascina, tanto que — con la riqueza inagotable de sus cuadros, sus ideas, sus paralelos — produce una especie de parálisis crítica y torna casi imposible ocuparse brevemente de su doctrina. Por eso considero conveniente puntualizar los puntos cardinales de la teoría, como lo observa aquél crítico.

Spengler, en su libro, parece no querer formular propiamente una doctrina sino precisar los rasgos del estado cultural actual, para caracterizar su decadencia, como consecuencia de su destino: es decir, una tesis circunscrita en tiempo y lugar. Pero en este curso se ha prescindido, en cuanto cabe, de esa faz local y se ha buscado sólo poner de manifiesto el aspecto doctrinario, puesto que abarca todos los problemas de la existencia. La criteriología de su doctrina es la antítesis del mundo como naturaleza y como historia, lo que abre horizontes nuevos, desde que el hombre se apropia del ambiente en dos maneras diversas, distinguiendo en la forma — y no en la substancia — la impresión orgánica del universo, de la mecánica: la forma, de la ley: la imagen y el símbolo, de la fórmula y del sistema; la realidad momentánea, de lo permanente posible; el objetivo de la fantasía ordenadora, de la experiencia clasificadora; la cantidad cronológica, de la aritmética. Para ello emplea, como metodología, la analogía comparada a fin de comprender las formas vivas de la naturaleza; pues las formas muertas se expre-

san por las reglas matemáticas. De modo que en el mundo, como historia, desaparece la división lineal de antiguedad, edad media, moderna y contemporánea, y subsisten sólo las grandes culturas como unidades redondeadas en sí mismas. Es decir, todo se diluye en un completo relativismo, pues nada subsiste con carácter absoluto: desaparecen así la filosofía sistemática y la ética, dejando sólo al espíritu occidental, como fórmula de escepticismo, el método de la morfología histórica comparada. Luego, entonces, lo que realmente queda es la comparación de las diferentes formas, y los problemas del conocimiento y de los valores se convierten en simples problemas de forma. La antítesis típica es la de cultura y civilización: el esfuerzo inconsciente y juvenil, y la conformación objetiva consciente y madura. Civilización es, pues, el destino final de cada cultura, y en este estadio de civilización se ha entrado desde la revolución francesa, iniciando la decadencia occidental.

La obra de Spengler se divide en seis capítulos, que tratan: el primero, del significado de los números; el segundo, del problema de la historia universal; el tercero, del macrocosmo; el cuarto, de la música y la plástica; el quinto, de la imagen del alma y del sentimiento de la vida; el sexto, del conocimiento fáustico y apolínico de la naturaleza. En la exposición del curso, sin embargo, se ha tratado de coordenar los capítulos uno, dos y seis, porque se ocupan del problema del conocimiento en matemáticas, historia y naturaleza; los capítulos tres y cuatro, porque estudian las creaciones artísticas en general y las de las bellas artes en particular; el quinto, por último, porque ahí se encuentra el problema psicológico y el ético social. Este último capítulo se complementa con el opúsculo posterior de Spengler, sobre *Prusianismo y socialismo*, a pesar del carácter de propaganda política de éste, pero es aplicación directa de la doctrina del capítulo quinto.

La teoría científica de Spengler, en realidad, se encuentra en los capítulos uno, dos y seis, que eliminan todo fundamento epistemológico de modo más radical que ningún otro pensador, mostrando desnudamente las consecuencias relativistas y escépticas a que lleva su concepto exclusivamente histórico del mundo. Kant había dividido el tesoro del saber humano en sin-

tesis necesarias y universales apriorísticas, y en síntesis provenientes de la experiencia *a posteriori*: Spengler demuestra que no existe tal invariabilidad de la forma de toda actividad mental y su identidad para todos los hombres, fallando así la base kantiana: es decir, que el fundamento del pensar está en la necesidad de la forma a que está sometido todo hombre, como miembro de una cultura determinada. Hay, pues, sólo un estilo del conocimiento, lo que Spengler precisa por vez primera, demostrando la falacia de querer encontrar verdades generales y eternas; por lo cual el saber no se compone de la constancia en las conclusiones de los pensadores sino de su disparidad, de modo que la morfología comparada de las formas del conocimiento es la gran tarea de la sociología. La teoría spengleriana destruye así todo lo que antes se suponía inconmovible, pues demuestra que no existe la verdad matemática, desde que sólo hay una serie de matemáticas distintas y que cada una es sólo la manera como el alma busca realizarse en la imágen del mundo que la rodea, como expresión e idea de la existencia humana. No hay, pues, una cantidad en sí, sino tantos mundos de cantidades cuantas culturas han existido y existen: distintas son las matemáticas hindú, árabe, antigua, occidental, y si se usan los signos de la una en la otra se les da diverso significado. El sociólogo, entonces, no reconoce resultados permanentes del mundo físico matemático, sino la historia de los mismos en las diferentes culturas: para él toda teoría física es un mito, y todas las ciencias exactas y físico naturales evolucionan, como las culturas respectivas, desarrollándose, perfeccionándose y decayendo.

Este concepto orgánico de la evolución biológica se manifiesta en todos los fenómenos sociales. Análoga, pues, a la teoría científica es la epistemológica de la historia, como lo demuestra el capítulo segundo, al explicar el nuevo método histórico. La antítesis fundamental es la de alma y mundo, es decir, lo posible en la existencia y su realización: de modo que la vida es sólo la realización de lo posible, y cada existencia es una lucha apasionada para sostener y realizar la idea contra las fuerzas del caos. El mundo es para cada cual su experiencia necesaria e involuntaria, su alma realizada, la expresión, signo e

imagen de su existencia individual. *Estar siendo* es destino, historia: *haber sido*, es causalidad y naturaleza; historia, es la realidad en cuanto subordina lo que ha sido a lo que está siendo: la naturaleza, para ser realidad, verifica lo inverso, subordina lo que está siendo a lo que ha sido. La historia es, pues, la forma propiamente natural del alma respecto del universo, y caracteriza a la humanidad ingenua, juvenil e inconsciente: la naturaleza y la causalidad, por el contrario, son la forma menos frecuente y accesible sólo a la inteligencia enérgica de las culturas avanzadas, correspondiendo a los habitantes de las grandes ciudades esa manifestación de edad provecta. La historia, para Spengler, se debe indagar como una fisonomía que abarque toda la existencia, una morfología del *devenir*, de la humanidad entera, es decir, una forma de arte espiritual del retrato: todo lo pasado es así una comparación y la materia histórica está constituída por las grandes culturas. Porque cada cultura tiene su destino propio y es un organismo metafísico: su nacimiento es el del alma humana que se desprende de un estado inconsciente y primitivo, da forma a lo que de ella carece, individualiza y convierte en pasajero lo que proviene de lo sin límites ni formas; florece así en un paisaje determinado — el *habitat* de una cultura — y echa raíces en su suelo, busca realizar las posibilidades de su estructura y desaparece cuando ya las ha realizado: por eso es rítmicamente análoga la morfología en la constitución de cada cultura, de donde se desprende la posibilidad de puntualizar de antemano la morfología de los períodos históricos y de reconstruirla. La conclusión de Spengler es que se está en la vejez de la cultura occidental y, por lo tanto, ante su decadencia inminente.

Lo mismo que en el fenómeno social científico e histórico, se observa en el artístico, del cual se ocupan los capítulos tercero y cuarto. La antítesis es aquí la del arte antiguo apolínico y la del fáustico occidental. La vida del alma antigua es la del presente inmediato y corpóreo: es euclideana y lo que entre los objetos hay — y que, para el alma occidental, es nada menos que el espacio del mundo — es algo no existente; tampoco experimenta la preocupación, que caracteriza al hombre histórico: su más alto símbolo es la plástica del desnudo, la estatua humanaais-

lada y sin vestimentas. En el simbolismo de los colores, la pintura antigua limita su paleta al amarillo, rojo, negro y blanco; mientras que faltan el azul y el verde, los matices del cielo, del mar, de la campiña fecunda, las sombras del mediodía y de las lejanas montañas: lo que significa amplitud, lejanía, carencia de límites. El amarillo y el rojo, como colores antiguos, son los de la materia de la proximidad y de las sensaciones animales, los matices de la muchedumbre, de los niños y de los salvajes. En lo erótico predomina el culto fálico, como signo de lo sexual momentáneo y que olvida lo pasado y lo futuro. Los dolores de la mujer en parición es el punto central del culto demétrico: el principio de la fecundación, en vez de la maternidad occidental. A la tragedia antigua le falta el desarrollo interno: es absolutamente distinta de la del hombre moderno y sólo tiene de común el nombre; porque el cuadro escénico del teatro donisíaco, con su coro, es el polo opuesto del hombre solitario e íntimo, del monólogo de los escenarios occidentales: la máscara invariable, con sus labios gruesos y abiertos, en vez del juego fisionómico accidentado; su duro coturno y las figuras de tamaño excesivo y rellenadas, corresponden a la estatuaria, y constituyen un grupo de escenas plásticas de carácter de relieve, una exhibición de muñecas gigantescas. La locura del rey Lear, en la tragedia occidental, es la consecuencia estrictamente lógica de una evolución íntima, con suposiciones psíquicas complicadas; mientras que la suerte de Edipo, en la tragedia apolínica, es puramente anecdótica y nada tiene que ver con su propio pasado: es decir, el alma antigua se siente arrojada por el hado ciego en un mundo de cosas aisladas, innúmeras y sin significado, que la estrujan y destruyen, sintiendo hondamente lo ilógico, lo ciego del momento. En cambio, el alma occidental es lo contrario: su símbolo es el espacio ilimitado, infinito, infinitesimal, del impulso fáustico; es eminentemente histórica, con su pasion por las ruinas y los objetos del pasado, el entierro de sus muertos; en su erótica, ni el culto fálico ni el símbolo de la preñez dominan, sino el anhelo de las generaciones futuras personificadas en la madre, que da el pecho al niño. El culto de María, en este sentido fáustico, evoluciona desde los tiempos góticos hasta culminar en la Madona sixtina de Rafael: no en carácter

cristiano exclusivo, sino mágico, pues la Virgen, como madre de Dios, es un símbolo específicamente oriental. La madre que da el pecho a su hijo es la imagen puramente humana de la preocupación: la Margarita del *Fausto*, con el hondo encantamiento de su maternidad inconsciente, está a su lado. El arte del retrato es histórico y, por lo tanto, netamente fáustico; Spengler lo dice: «un retrato de Ticiano o Rembrandt es una biografía; un autoretrato es una confesión». Igualmente característica, como expresión del concepto de espacio, es la perspectiva. La paleta de la pintura moderna se diferencia de la antigua: en vez del amarillo y rojo, los venecianos introducen — y hasta ahora reinan — el azul y verde, ambos infinitesimales; colores transcendentes, incorpóreos, sobre todo el etereo azul verdoso de Poussin, Lorrain y Watteau, con sus mil matices blanquecinos, grises, marrones. En el siglo XVI el símbolo de la paleta pictórica es el asfalto o sepia, que parece combatir lo corpóreo y dilatar la mirada de lo infinito. Pero el arte típico occidental es la música. De modo que el estilo gótico, la pintura al óleo y la música, son los tres grandes mundos de la forma fáustica. En la última los cuartetos de cuerda, la música de cámara, son característicos, porque — como lo dice Spengler — cuando se percibe una melodía de violines, solitaria y perdida en el espacio, como en Haydn, Mozart, Beethoven, se experimenta la sensación de encontrarse en presencia del arte mismo: como sucedía a los antiguos cuando admiraban la Athena Lemina, de Fidias, que encarna el alma de la cultura apolínica. La soledad sin límites es el *habitat* del alma fáustica: el despertar de la vida interna, en *Parcival*, el anhelo del bosque, la compasión misteriosa, el abandono sin nombre, todo eso es fáustico.

A su vez los fenómenos sociales y éticos forman la materia del capítulo 5°. La esencia del hombre occidental es su voluntad, el propósito de dominación y señorío. El fenómeno moral, como interpretación de la vida, resalta así: hay tantas morales como culturas y cada una tiene su forma propia, de la que nadie puede emanciparse. La forma de la moral occidental es el deber: para el hombre, el estado, la sociedad; cada cual exige algo de los demás, punto en el cual coinciden Lutero y Nietzsche, los papas y los darwinistas, socialistas y jesuitas: es decir, el

imperativo categórico, como fórmula de la moral, es eminentemente fáustico. Budha, en efecto, se concretaba a dar ejemplo; Epicuro, un buen consejo; la «buena nueva» de la religión de Mithras o de los neoplatónicos es un beneficio misterioso que se transmite pero no se impone: siendo así que la esencia de la moral occidental es la de mandar. Tal es el socialismo, en última tesis, con su conjunto de deberes, su exacerbación del imperativo categórico y de la tendencia constante a imponer su energía, siendo el proselitismo obligatorio la última consecuencia de esta dinámica ética: tal socialismo no es, pues, un sistema de compasión, de humanidad, previsión, sino de voluntad de dominar, y su objetivo es imperialista. La cultura fáustica, en general, con su tendencia a lo lejano, es típicamente conquistadora del universo, pues elimina todas las vallas geográficas y materiales, habiendo inventado la pólvora y la brújula, con lo que ha convertido a toda la superficie terrestre en una sola región colonial. Por eso la caracterizan el Fausto de la segunda parte del poema, el superhombre nietzscheano, los actuales hombres de acción, los políticos realistas, los magnates plutócratas, los grandes ingenieros y organizadores: en todos ellos su personalidad se basa en la voluntad de dominar. En tal sentido el socialismo es la forma social del porvenir, y ya hoy todos somos socialistas, consciente o inconscientemente: es decir, un socialismo dictatorial, organización férrea como el prusianismo antiguo o el bolshevismo ruso. Pero tal socialismo es característico del estadio de decadencia, porque implica el maximum alcanzable en el goce de la vida, del punto de vista del objetivo; y objetivo es civilización, manifestación ya senil de una cultura: así culminan las formas de vida intelectual y socialista, cada vez más intransigentes en su aspecto y tendencias, fatalmente tiránicas al imponer a cada uno el bien común, el anhelo común de dominio y señorío. El estado final de ese desarrollo dinámico del criterio colectivista tendrá forzosamente que ser análogo a un egipticismo positivo, a un mandarinismo chino exagerado, dentro de una sociedad en la cual nadie tenga iniciativa individual sino cada uno desempeñe una función social con arreglo al criterio de la colectividad: es decir, cada uno se convertirá en empleado, en elemento funcional, en esclavo del plan y obje-

tivo de la organización social, férrea pero infecunda. Exactamente como el comunismo de la civilización incásica precolombina.

La conclusión de la doctrina spengleriana, aplicada al momento cultural actual, es que la decadencia de Occidente se ha iniciado ya: la ciencia se ha convertido en un enorme sistema de relaciones morfológicas y eso constituye su testamento, que la cultura siguiente aprovechará en forma que aún no puede determinarse; es decir, la transmisión de formas de trascendencia poderosa, testimonio del cansancio de un esfuerzo que ha agotado todas sus energías.

Tal es, a grandes rasgos resumidos, la nueva doctrina sociológica. Del punto de vista epistemológico, sin embargo, hay que someterla a la crítica para apreciar lo que encierra de verdadero o de falso, de acertado demostrativamente o de simplemente aventurado. Conviene, entonces, darnos cuenta de las objeciones que provoca, y ninguno las ha formulado más serenamente que el recordado profesor Mezger.

Evidentemente, Spengler incurre en una autosugestión cuando sostiene que basta formular su doctrina para que ésta no sea susceptible de discusión, pues se impone por su bondad: es decir, su relativismo involuntariamente se convierte en dogmatismo.

Así, el problema fundamental que sirve de base a su teoría es el de causalidad histórica, el del macrocosmo de la historia, enunciado como el concepto original de la doctrina. Es decir, no se trata de la morfología de lo mecánico y extendido, de lo que *ya es*, de las leyes naturales y de sus relaciones causales, sino de una morfología del devenir, de lo que *está siendo*, de lo orgánico, de la vida, de lo que en sí encierra dirección y destino: ese es el mundo como historia, el dominio de todo lo que es por lo que está siendo. Llega a esa conclusión Spengler, como hemos visto por la exposición de su doctrina, a través de un concepto artístico del mundo, intuitiva o poeticamente obtenido: la historia, según él, sólo puede ser comprendida por el alma artista, y en ello reside lo que está siendo, lo que se va conociendo: la obra de arte también llega a ser y deja de estar siendo, y el artista discierne los que son componentes del mun-

do, si bien sólo como medio para la expresión de su propia experiencia espiritual, aun en lo que parece más exacto e independiente de la imaginación. Cuando Voss, con colores ardientes, traza la imagen botánica de las campiñas romanas; cuando Zola, en sus descripciones de Lourdes, las somete a la mirada entendida del médico; cuando la dramaturgia social pinta escenas realistas de la vida mísera proletaria: en todo ello, a pesar de su meticulosa exactitud, no hay un concepto científico de lo observado; porque en ello habla el poeta y no lo preocupa la verdad de lo que describe sino de lo que siente intimamente. Es decir, son consideraciones estéticas y no técnicamente científicas lo que da valor a esa obra de arte, pues lo que en definitiva interesa es la experiencia individual del artista en toda su amplitud. Entonces, con análoga razón, puede afirmarse que la obra de Spengler debe ser juzgada con el cartabón de la poesía y no de las disciplinas técnicas: se la aprecia en toda su hermosura y se experimenta el goce mental que produce: ese es su verdadero aspecto, ageno a la crítica científica. Sin embargo, Spengler no admite que se le juzgue unicamente del punto de vista artístico, desde que se propone establecer un conocimiento histórico, es decir, una verdad histórica, y en esto reclama para su doctrina el carácter científico. Porque, al analizar científicamente la historia, halla que su contenido de lo que ya es justifica su punto de vista: la historia, en efecto, es una imágen del mundo, en la cual lo que es está dominado por lo que está siendo. Ahora bien, en la contemplación histórica el elemento de lo que está siendo, apreciable sólo como impresión personal de quien contemple, no puede dominar a lo que ya es, como lo verifica en el fenómeno artístico, desde que la historia, en contraposición de la poesía, exige la verdad de su contenido; con todo, en los hechos históricos, efectivamente, lo que está siendo domina a lo que es, puesto que el objeto de la ciencia de la historia es lo que no se repite, lo individual, lo que una vez tiene lugar, o sea lo que existe para si, lo que no depende de lo demas: esa ciencia quiere comprender precisamente lo que no entra en los conceptos de nuestra inteligencia. La verdad histórica es lo que no se repite, en el sentido estricto del término: la historia, pues, no es una ciencia en el sentido de una investigación de leyes

universales, con el sometimiento de lo que está siendo a las reglas causales, desde que el principio de la causalidad no explica la historia, en el fondo orientada intuitiva y artísticamente, por lo cual se aprecia a los historiadores realmente del punto de vista artístico.

Tal es el concepto de la historia para Spengler: basado en él cabe predecir el porvenir de una cultura, pues él mismo dice que «en este libro por vez primera se ensaya predecir la historia». Sin duda, más de uno antes que él ha ensayado hacerlo: el materialismo histórico de Marx, tan traído y llevado en la actualidad, no es otra cosa. Pero la nueva doctrina no se propone verificarlo en forma causal sino orgánica y morfológica, basada en comparaciones analógicas y simbólicas: «el medio de comprender las formas muertas — ha dicho — es la ley matemática; pero tratándose de formas vivas, lo es la analogía». Esa es su teoria del mundo como historia, cuya novedad es evidente: pero si la historia, del punto de vista metodológico, es lo que sólo una vez sucede, que jamás se repite, lo individual, lo que no es típico, resulta a prima faz que para predecir la marcha futura cultural es imposible hacerlo sin admitir una evolución típica, obediente a determinadas reglas, lo que logicamente parece contradictorio con el principio spengleriano. La verdad es que quizá hay en esto más bien una cuestión de terminología, pues la nueva doctrina se refiere a sociologia, es decir, a la ciencia de los sucesos histórico espiritnales, que no se interesa por el pasado como tal y sólo como historia, sino que desentraña sus formas típicas, de las cuales deduce lo característico de lo que está por venir, obedeciendo a un nexo causal necesario. Splengler se refiere a una lógica de la historia que, más allá de lo causal y no calculable, precise en los acontecimientos una estructura metafísica de la humanidad, para solucionar los problemas de la existencia y deducir la evolución futura. Metodológicamente eso, con todo, ya no es el mundo como historia por más que tal predicción no carezca de fundamento, desde que es un proceso científico el deducir las consecuencias que se desprenden de antecedentes dados, ya que la ciencia es la indagación de todas las interdependencias genéticas y lógicas, tanto en lo corporal como en lo espiritual o en lo social. Es eso, pre-

cisamente, el dominio de la sociología, cuyos pronósticos se basan siempre en la causalidad, desde que predecir es exponer el devenir causal. Spengler es, por esto, un eminente sociologo, si bien su orientación es antidarwinista y antimarxista, con una criteriología hondamente humana, emancipándola de la pesada cadena de la necesidad causal y llevándola a los dominios románticos de los anhelos de una fantasía liberrima. De ahí la contradicción aparente en la nueva doctrina: insiste en descartar la consideración causal, proclama la apreciación intuitiva de la realidad, y sin embargo atribuye a la inteligencia madura la tendencia irresistible a la relacion causal. Por eso dice Mezger que tal teoría, deslumbrante en su desarrollo, aparece *prima facie* como una fata morgana, un engaño involuntario, reflejo invertido de la realidad, contradicción lógica consigo misma.

Es ese el talón de Aquiles de la doctrina spengleriana: toda predicción de acontecimientos históricos lógicamente tiene que verificarse en reglas causales sociológicas, pero — y es este a la vez un concepto fundamental en su teoría, — el hombre cultural es producto de su ciclo respectivo de cultura. Spengler ha desplegado todas las galas de su estilo para mostrar cómo cada organismo metafísico cultural tiene su individualidad propia, su alma, su destino, y cómo los hombres que pertenecen a cada ciclo son sólo organos del mismo. La cultura antigua apolínica es la de la proximidad tocable, los objetos visibles, con hombres alegres que viven despreocupados, en ciudades minúsculas, tanto que más allá del límite reducido de éstas se encuentra el extranjero, el enemigo, la patria de otros. La cultura occidental nórdica, con su anhelo fáustico jamás satisfecho, tiende a lo infinito, al símbolo de lo ilimitado y de la previsión histórica. La cultura hindú, soñadora e inconsciente, parece ser la de un adormecido, cuya vida es un sueño verdadero. La cultura árabe es mágica, con sus símbolos del álgebra y la alquimia, de sus mosaicos y sus arabescos, sus califatos y sus mezquitas, sus ritos sacrales y su *kismet*. Es mágico el dualismo psicológico y el nimbo áureo de los cuadros de iglesia y los mosaicos, con su efecto desconcertante, pues la cultura árabe concibio todo lo que es como la encarnación de fuerzas misteriosas que dominan y sojuzgan a las leyes del mundo corpóreo. La cultura egipcia tiene

un alma valiente: silenciosamente cumple con su deber y personifica sus símbolos inmensos en el paisaje del Nilo; marcha sin desviarse por un angosto sendero de vida, entre la serie infinita de las columnas y pasillos de sus templos de pirámides, que conducen por patios y pórticos a la cámara mortuoria: está dominada por la previsión del pasado y del porvenir y, como símbolo supremo de esta voluntad de perdurar — cual dice Spengler — se hallan hoy todavía los cuerpos de los grandes faraones, con sus rasgos históricos visibles, en nuestros grandes museos.

En este punto esencial de la doctrina, la crítica al uso pierde su sangre fría: « esas diversas culturas — dice — crecen como árboles que cubren la ladera de una montaña, pero los más altos no sobresalen de las copas de los inferiores y sólo cabe comparar las raíces de los unos y de los otros, o las coronillas respectivas ». Pero es que Spengler no es monista sino palingenista: muestra la serie de culturas aisladas sin pretender que son anillos de una sola cadena, precisamente porque rechaza el concepto mecánico de la causalidad y sólo admite el orgánico del destino. Los historiadores profesionales no pueden conformarse con esto: el organismo cultural no es, para ellos, una unidad biológica como el individuo aislado sino que, por el contrario, admite inyecciones de sangre nueva, después de épocas de estagnación, para regenerarse y formar otro ciclo. Esto no lo admite Spengler, pues considera a los organismos metafísicos como a los físicos, sometidos al proceso biológico: es cierto que en parte alguna dilucida la cuestión básica del monismo y palingenismo, tanto que sus ciclos culturales tampoco excluyen en absoluto la explicación monista, desde que todo consistiría en encontrar el cordón umbilical que une a unos y otros; pero este aspecto del problema filosófico lo deja insoluto y entiende que a la sociología le basta la contemplación de los ciclos culturales, correspondiendo a otras disciplinas científicas ir hasta las causas primeras, hasta el origen del hombre: cuestiones todas extrañas a la nueva doctrina. Mientras tanto, el concepto orgánico spengleriano considera biológicamente análogos a los organismos físicos, los individuos, y los organismos metafísicos, las sociedades; por eso es lógico al indagar en éstos la evolución que,

del nacimiento, pasa por la juventud y la ancianidad hasta la muerte, es decir, una vida idéntica a la de los seres animados.

Tampoco es acertada la crítica que le reprocha no mostrar la influencia de una cultura sobre otra: sin duda no hay evolucion cultural aislada, sino que las más son influenciadas, más o menos directa o consciente o inconscientemente, por una o más de las anteriores, pero no en forma de un proceso filogenetico. Por eso Spengler no las deriva causalmente unas de otras; se atiene más bien a la armonía del medio ambiente — el *habitat* de cada cultura — con el espíritu del ciclo cultural y los factores biologicos a que éste se encuentre sometido; así, cuando se ocupa del renacimiento, hace resaltar la diferencia visible en la arquitectura y en el conjunto arquitectónico, entre las formas sociales de uno y otro lado de los Alpes, entre el mediodía y el norte, que no implican dos mundos distintos sino dos matices dentro de un mismo mundo cultural, el uno con coloracion refleja apolínica, el otro con colores netamente fáusticos. No siempre desarrolla Spengler sus demostraciones en todos sus detalles: así, se contenta con insinuar que el Olimpo de la cultura apolínica sólo se concibe en la plena luz del mediodía del firmamento, y que la moral práctica luterana es un concepto eminentemente nórdico. Pero en muchas partes del libro se vislumbra el alegre cielo del sur, en el brillo luminoso del sol del Mediterraneo, en medio de colores ardientes, de la claridad deslumbradora del paisaje griego y romano, en el cual solo caben aquellos hombres todo presente y goce del momento, para quienes lo que no alcanzaban a hacer no les conmovía, nada les decía el lejano espacio, les era desconocida la previsión y la preocupación del porvenir, y la vida sólo se les presentaba como un sensualismo visible: en otras partes del libro, en cambio, se impone el norte con su paisaje envuelto en niebla gris, con un aspecto frio y triste, que obliga a los hombres a la dura lucha por la vida en medio de montañas altas e inhospitalarias que obligan a su ojo a mirar lo lejano, todo lo cual le fuerza a realizar su anhelo faustico de subir siempre más y más alto, de edificar elevadísimas catedrales góticas, asentadas en bases estrechas, rodeadas de barrios de callejas retorcidas y casas superpuestas: naciendo de ahí su aferramiento a lo pasado y su prevision por lo futuro, substituyen-

do lo corporeo del mundo por lo infinito del espacio, en cuya soledad sin límites encuentra hogar su alma, con el deber duro y estricto del imperativo categórico. De ahí que la fuerza nórdica en tension sea superior a la simplicidad ingenua y clara del alma clásica. Tampoco puntualiza Spengler, pero lo deja claramente adivinar, las relaciones entre la cultura occidental y la egipcia: la que es imagen del valle uniforme del Nilo, con sus ondas siempre iguales que corren hacia el norte, y aquel sendero, simbólico de su alma, con su eterno caminar adelante, infatigable y fiel al cumplimiento de su deber. Y en no pocos lugares del libro se comprende la razón de ser del típico nimbo áureo de la cultura mágica árabe, naciendo del horizonte infinito del desierto, con sus engañadores espejismos de fata morgana, y las huestes de asaltantes, aisladas y súbitamente próximas, en aquel ambiente claro, de contornos definidos, pero así mismo lleno de misterios. Más allá, en algún rincón de la obra se entrevé la raíz de la cultura hindú, la razón de ser de aquel sueño perpetuo, producido por los *jungles* venenosos y desprendiendo vapores mortíferos, en la contemplación hipnotizante del tigre pronto a abalanzarse o de la terrible culebra que en la noche lo enrosca. Es decir, al ojo de sociólogo en Spengler se presentan siempre las culturas del pasado histórico como las formas de adaptación del alma humana, en eterno e inconsciente mimetismo en el paisaje ambiente, en el *habitat* de su ciclo cultural, en el medio geográfico en el cual cada agrupación humana se desenvuelve. Pero, en sociología, el factor geográfico es uno de tantos elementos concurrentes para determinar los fenómenos sociales de una agrupación: hay que tener en cuenta, a la vez, los demás factores, entre ellos el racial, el histórico, el económico, etc.: jamás Spengler ha sostenido lo contrario, pues eso habría equivalido a pretender que todavía Egipto debería tener sus faraones o Grecia sus escultores inmortales. No es posible precisar la sociología de una agrupación humana, de un ciclo cultural, sin analizar todos los factores que en ella intervienen y que son legión, constituyendo la serie de problemas demográficos, económicos, militares, técnicos, etc. La sociología los investiga, pero si bien hasta ahora lo ha hecho de un punto de vista estrictamente mecánico y causal, la nueva doctrina

spengleriana sostiene que debe en adelante hacerlo con criterio orgánico y biológico, para precisar el valor respectivo de los grandes organismos culturales de la historia, sea que estos resulten formaciones aisladas y esporádicas — cual si se dijera las culturas autóctonas americanas precolombinas — o que constituyan una serie relacionada de vidas culturales interdependientes: es decir, un caos o un cosmos.

Reprocha la crítica a Spengler su falta de logica al sostener el criterio histórico fisionómico en contraposición al físico-causal, pues si bien es exacto que la historia puede investigarse de aquel punto de vista y convertirse en el arte del retrato, en cambio la regularidad o periodicidad de los hechos históricos obedece al segundo y no al primero de aquellos criterios. Pero es que Spengler, en el fondo, es un sociólogo biológico, por más que aparente desdeñar a la biología como disciplina científica, pues para encontrar la relación regular entre los sucesos históricos, entre los fenómenos sociales de las diversas culturas, ha debido aplicar los métodos sociologicos, — que, en esto, son biológicos — no en el sentido material corporeo sino en el de una doctrina de la regularidad de toda vida, sea individual o social o cultural. La ciencia de los profesores universitarios encuentra que la biología spengleriana es deficiente :, no sería esto extraño, desde que cabalmente Spengler proclama a la biología como una disciplina deficiente. Pero en su concepto morfológico de considerar a las culturas, a las sociedades, como a los individuos, sujetos a la evolución biológica del nacimiento, vida y muerte, se atiene al desarrollo de todo organismo, sea físico o metafísico, sin aceptar la orientación de los biólogos profesionales que tienen por objetivo la explicación causal y genética de todas las formas de vida, no admitiendo la existencia de individuos que no sean parte de la cadena universal. Es decir, que el concepto spengleriano de individuos culturales — de miembros de un ciclo de cultura — no es biológico sino sociológico, en el sentido de su nueva doctrina, y que no puede ni debe ser juzgado del punto de vista de la biología sino de la sociología.

Más importante que todo ello es lo que se refiere con el nexo mismo de la nueva doctrina, es decir, con su relativismo. Pres-

cindo, por ahora, de la crítica de los historiadores profesionales al material histórico empleado por Spengler: dejo eso para otra conferencia. Pero, del punto de vista relativista y prescindiendo de las referencias a otras culturas, la base de la argumentación de Spengler es la comparación de las culturas antigua y occidental: dentro de ésta, la transición de la cultura griega a la civilización romana es la llave maestra para predecir la marcha de la decadencia de la civilización occidental. La crítica pretende que ni lo antiguo ni lo occidental forman unidades culturales, pues helenismo y romanismo eran contradicciones racionales a la vez que cronológicas, como lo son germanismo, anglosajonismo y latinismo, de modo que no pueden constituir ciclos culturales orgánicos, ni se explican aisladamente siendo imprecisas las comparaciones con las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno. Más todavía: se pretende que el concepto de decadencia no es aplicable, porque no cabe una desaparición súbita de la cultura fáustica. Pero Spengler no sostiene semejante cosa: se refiere a estadios de decadencia y admite que la civilización occidental puede aun durar siglos, extendiendo sus ramas secas y, como antes la antigua civilización romana, quitando luz y aire a las nuevas culturas surgentes; lo único que proclama es que está agotada la fuerza creadora y que el ambiente cultural no puede alimentarla pues la cultura occidental ha consumido ya todas las posibilidades potenciales que contenía y sólo se sobrevive con el reflejo de su pasada actividad, de modo que pronto llegará el momento en que dará lugar a la cultura próxima y cesará de constituir un ciclo propio. Porque la vida de cada organismo cultural, en el océano de la existencia histórica, deja sobre las aguas los círculos concéntricos de ondas que se dilatan hasta perderse en el espejo de la superficie, cual si hubiera sido un océano que desaparece como llegó: comprobación modesta de los esfuerzos inauditos de la humanidad que pretende que cada acto suyo es eterno, mientras que sólo hay un trabajo de Sisifo de cada sociedad y de cada hombre, puesto que todo tiene sólo un valor relativo. Pero así como la muerte de los individuos es sólo un accidente, porque el nacimiento de otros llena el claro que aquéllos dejan y la humanidad siempre sigue adelante, así la deca-

dencia de un organismo cultural deja su lugar a otros más vigorosos, porque son juveniles, y la marcha eterna de la historia sigue su curso, siempre nuevo y lleno de vida, obedeciendo a la ley de la biología universal que constantemente engendra la vida al lado de la muerte. Para la nueva doctrina sociológica, desde que nada hay absoluto, todo es relativo a cada cultura. Tal sucede en el fenómeno matemático: tal, en el filosófico, desde que no hay más verdades que las que cada agrupación humana establece como tales: por eso la sociología spengleriana es la expresión y reflejo del alma occidental en el presente estadio de su civilización, que determina su aplicación, su contenido como concepto del universo, su alcance práctico. Todas las formas, todos los fenómenos sociales, obedecen a ese relativismo y a ese escepticismo, y se diluyen en un sistema colosal de relaciones recíprocas. Sostiene Spengler — y esto es quizá algo aventurado — que ninguna cultura comprende a las demás, pues cree solo entenderlas pero se engaña, porque se trata de mundos culturales desaparecidos y sólo fragmentariamente, en algunos de sus restos, cabe adivinar lo que fueron: el historismo es relativismo y su punto de vista es siempre escéptico, porque los valores de la historia no están en los acontecimientos mismos, sino en la apreciación personalísima de los mismos.

El relativismo spengleriano no contradice su concepto del universo, porque es este el producido por la mentalidad presente en el actual estadio de civilización, y no pretende ser ni un concepto eterno ni el únicamente verdadero, de todos los tiempos y lugares. Por el contrario: en otro ambiente cultural posiblemente tal concepto no sería el mismo, y por eso el criterio nipón, por ejemplo, no coincide con el occidental, como la idea hindú es distinta de la china, ni la filosofía americana condice en esto con la europea. En el terreno epistemológico, Spengler se mantiene dentro de su criterio histórico relativista, pero sus descripciones culturales morfológicas, sus idiomas de la forma en la historia, la misma decadencia del Occidente, en parte alguna están expuestos como verdades universales sino como conclusiones relativas al ciclo cultural dentro del cual se formulan: su misma previsión sociológica, al esforzarse por determinar la evolución posterior de la cultura occidental, es sólo relativa a ésta

y no a otra cultura, pues su recordada fórmula está revelando que no pretende ser una ley lógica, en cuanto universal y necesaria, sino una regla o pauta relativa al estadio cultural presente. La metodología de la nueva doctrina podrá aplicarse, en otras épocas o lugares, a otros ciclos de cultura, pero las comparaciones analógicas que llegaran a formularse conducirían a su vez a conclusiones relativas a dicha cultura y no a la occidental o a otra cualquiera, es decir: serían siempre relativas. Por eso Spengler cuida de referirse siempre a las formas, al saber morfológico, si bien toda forma encierra un contenido: la crítica del conocimiento ha sostenido que era menester tener fundamentos universales del pensamiento, precisamente para poder pensar, pero esto es una petición de principios, porque se piensa con los fundamentos relativos a la mentalidad cultural en la cual se desenvuelve el pensador.

Tampoco es más justificada la crítica al relativismo ético de Spengler. Porque ha sido una aberración de la filosofía especulativa idealista dar a sus fórmulas el carácter de verdades éticas absolutas y de valores éticos inconmovibles: no basta pretenderlo para que así sea. No es cierto que el criterio relativista sostenga que nada tiene valor, desde que todo lo que se piensa y se realiza es relativo: el valor existe, tan importante como siempre, pero es distinto en cada cultura, y, por lo demás, jamás la producción intelectual tiene más radio de acción o de influencia que el del ciclo cultural respectivo. Cada uno, dentro de su ambiente cultural, aprecia la vida y la valora, dando a esos valores todo el alcance real y positivo que en su existencia tienen. No es cierto que relativismo sea una manifestación de cansancio mental ni que silencie el anhelo humano a penetrar en el misterio de las causas primeras o en la región de lo absoluto: la nueva doctrina es lógicamente la expresión del momento cultural actual y puntualiza tan sólo las cosas como son y como la mentalidad de la civilización occidental las percibe; si otra cosa pretendiera ser, ya no sería cabalmente la doctrina spengleriana sino un sistema cualquiera de filosofía académica, que prefiere la forma sonora al contenido meditado. La crítica universitaria va más allá todavía: « el libro de Spengler — dice — era ya un libro avejentado al nacer, una aparición de cansancio de

la época precursora de la última catástrofe mundial», pero es esto un juego de palabras nuevamente, desde que, cuanto más arraigadas estén las interdependencias de los fenómenos sociales, en el mundo y en la vida, más profundo y permanente es su valor dentro del ciclo cultural respectivo, pues cada situación histórica, cada cultura, presenta aspectos análogos; y se observa que en todo ciclo cultural se repiten, si bien con formas diversas, los conceptos del mundo del punto de vista científico, artístico, ético, religioso, etc., cabalmente porque están intimamente unidos a las tendencias más hondas de la vida humana. Eso no quiere decir que el valor de su símbolo en cada época sea idéntico ni que sea siempre el mismo, como debería suceder si fuera absoluto y universal: mientras que cambia en cada época y en cada cultura precisamente por ser relativo. El hecho de conocer poco a poco la vida de culturas pasadas no indica que éstas existían a la par de la actual, sino que constituyen elementos sociológicos que el saber utiliza, apreciando tolerantemente la manera como cada ciclo cultural ha solucionado los problemas de la vida a su manera, siempre relativamente a los elementos de juicio de que podía disponer, pues si tales soluciones fueran absolutas no cabría ya ni discutirlas ni modificarlas, puesto que el concepto lógico de lo absoluto elimina la posibilidad del desistimiento y lleva al dogmatismo intolerante, porque se cree en posesión de la verdad absoluta.

El tercer problema fundamental de la sociología spengleriana es el del irracionalismo. Llega a él, dicho sociólogo, mostrando la apropiación personal de un material enorme de erudición respecto de diversas culturas del pasado y del presente, con una masa increíble de datos que presenta brillantemente como artista consumado: no lo lleva ello a la adoración entusiasta del presente, sino a la comprobación sonriente del estadio de decadencia actual, sin pesimismo alguno, como simple comprobacion científica, y aun con optimismo, pues saluda ya la aurora de la cultura nueva que presciente y lo llena de esperanzas. Lo único que Spengler sostuvo es que es menester adaptarse a la época en que se vive, y que la orientación de la actual es distinta de las anteriores: más bien es profeta entusiasta de un período altamente civilizado, intelectual y racionalista, por más que su tem-

ramento personal sea romántico y antiracionalista. No se trata del mimetismo darwinista, que adapta la voluntad al color del ambiente: Spengler comprueba que el relacionalismo es el sello mental de esta época, pero analiza la excesiva aplicación del principio de causalidad y el concepto práctico de vida, pues la teleología se le antoja una caricatura del destino, como los mundos científicos de los especialistas, con anteojeras mentales, le parecen sin alma y sólo extensivos; por eso preconiza la metodología analógica, a fin de encontrar una base relativa. Es verdad que el sentimiento es, en él, más poderoso que la fría razón; pero cada individualidad tiene un temperamento propio y en ésto, casualmente, consiste la personalidad de cada uno. Por eso no se explica que se reproche a Spengler el mostrarse como es, dejarse arrebatar de la elocuencia para demostrar sus convicciones y fascinar al lector con sus conclusiones: todo hombre convencido hace otro tanto, y sólo los retóricos o los que sólo tienen convicciones de labios para fuera, las exponen y sostienen con tibieza. Por lo demás, cabalmente, esa faz afectiva del temperamento es reconocida en todo su valor por la psicología actual, por la psiquiatría y la psicología de los pueblos, que la analizan en los mitos, en los restos sobrevivientes de la vida infantil de los pueblos, en la fantasía del temperamento individual, y comprueban su acción en las más altas producciones humanas, puesto que caracterizan al poeta, al artista, al filósofo, al genio, en todos los dominios de la existencia. El mismo pensamiento filosófico, cuyo objetivo es la comprensión razonada del mundo, exige como medio indispensable la intuición del sentimiento contemplativo: en el mundo nada grande se ha logrado jamás sin la pasión, lo que la intuición ha comprobado siempre y la experiencia corrobora. Es esa la característica de Spengler: una intuición de vidente. Para él, los hombres exclusivamente prácticos son simples vividores, y como tales caracteriza a todos los hombres civilizados que habitan las grandes ciudades mundiales, considerando que les falta el ardor de los seres hondos, por lo cual su voluntad es deficiente y no son verdaderos dominadores de la vida: la idea de causalidad teleológica es lo que precisamente caracteriza su decadencia, la vejez de su querer objetivo, la vida espiritual asociativa, mientras que el hombre

maduro—como la sociedad en el apogeo de su desenvolvimiento: un ciclo cultural que llega a su culminación — se distingue por una voluntad clara, consciente y segura, con una inteligencia despierta y que tiende al desarrollo armónico de todas la facultades. No quiere esto decir que lo sentimental sea superior a lo razonado, pues Spengler no exajera en parte alguna lo primero: comprueba la exclusividad de lo segundo, porque cabalmente elimina lo otro y rompe así el desarrollo armonico ideal y que no sólo debe reinar en lo artistico y religioso sino también en lo práctico; así sucede en la marcha ascendente de toda cultura, mientras que lo práctico absorbe y anula lo artístico y religioso en el período de civilización. Esto es lo que se limita a comprobar la nueva doctrina, pero sin lamentarse por ello pues no cabe lamentación alguna ante el cumplimiento del destino, como sería ilógico en la vejez de un individuo lamentarse éste de que es anciano, desde que ello es simple manifestación del destino individual.

Lo mismo, por lo tanto, comprueba Spengler en el fenomeno político, si bien no tanto en su libro principal cuanto en su escrito polémico sobre *Prusianismo y socialismo*: se limita a indicar que la orientación social futura será socialista, porque esta modalidad representa el máximo alcanzable de un sentimiento de vida subordinado al aspecto de su finalidad. El problema práctico consistía en mostrar la diferencia entre el procedimiento de un estadio utilitario racionalista, que significa para el estado una organización práctica objetiva al servicio de cada uno, y las aspiraciones de un romanticismo antiracionalista, que concibe al estado como un organismo para su propio fin, cuyo objetivo no está en los intereses de los individuos actuales sino en un más allá histórico trascendente.

Se le reprocha a Spengler que prefiera el extremo conservatismo prusiano y un socialismo llevado a su más alta potencia, en lucha abierta con todo lo que es liberal: es cuestión de ideal político y de temperamento: pero lo interesante para el sociologo es si, con o sin la simpatía de cada cual, la tendencia próxima es o no la socialización colectivista. La síntesis spengleriana — que concibe un socialismo a base de prusianismo en lo administrativo y directivo — no satisfara seguramente a muchos de

los matices políticos alemanes de la actualidad, pero, en una cátedra de sociología, eso es secundario porque lo único que corresponde comprobar es si es esa, o no, la faz analógica en la evolución cultural occidental. Spengler lo demuestra con la analogía del mismo fenómeno social en el ciclo cultural egipcio y en el chino, por lo cual denomina egipticismo y mandarinismo al período próximo de la civilización occidental, caracterizándolo por la exajeración estéril del imperativo categórico. Sin duda no merece sus simpatías la idea de utilidad como móvil sociológico, ni en la vida individual ni en la social, pues no concibe que pueda aceptarse para la sociedad lo que se reprueba en el individuo; por eso condena el ideal racionalista utilitario, que pretende justificarse por la comunidad de intereses en el suelo patrio, y lejos de hallarlo viril y patriótico, lo considera una obligación y una imposición, que anquilosa las fuerzas creadoras de un pueblo. Ausculta el presente y observa el avance de ideas aun confusas y poco claras de otra mentalidad, cuasi asiática en su pensar y actividad: comprueba que hayan sido favorables en estos tiempos revueltos — Keyserling, a su vez, lo verifica con los ideales orientales de la India — porque en épocas de sacudimientos profundos espirituales y materiales, de derrumbamiento de esperanzas e ideales, parece resurgir el alma elemental y caótica con todas sus pasiones primitivas. Por eso le parece a Spengler que el eslavismo, en su forma rusa, contiene el germen de una nueva cultura juvenil; lo comprueba, y no oculta su simpatía por el indicio del nacimiento de un nuevo organismo cultural, pero esto es solo una adivinación todavía vaga y que se refiere a una promesa que podrá o no realizarse. Para mi, por ejemplo, paréceme que la nueva doctrina yerra en ésto, pues la marcha de la civilización ha sido históricamente siempre de Oriente a Occidente, sin regresión alguna ni parcial siquiera: por eso el germen de la cultura próxima es más bien el americanismo, es decir, el empuje del continente americano, que ha sido el molde en el cual se han vaciado — y aun se están vaciando — todas las razas del mundo para formar por su amalgama una raza nueva con mentalidad y caracteres propios. El oriental, con el ardor de su fantasía y la honda pasión de su vida interna, de la cual no es capaz el occidental, ha dado al mundo todas las

grandes religiones: en esto consiste la fuerza creadora, poderosa e inimitable, de su alma original; pero, en la organización política, esa misma alma ha demostrado engendrar sólo la destrucción. La cultura romana, como el pensamiento naturalista del siglo XVIII y el sistema anglo-sajón de gobierno, ha dado al mundo los más grandes sistemas políticos, realizando la liberación del individuo. Asia y Rusia solo han tenido dos formas políticas: el caos y el depotismo. En cambio, América ha realizado la organización republicana y el más adelantado sistema de gobierno: es el molde de una cultura nueva, democrática e igualitaria; ese es un hecho y no hay argumentación que pueda destruirlo.

La sociología spengleriana tiene, como toda doctrina—ya que es humano el errar y nadie está autorizado a decirse infalible—contradicciones claras, porque une a veces cosas antitéticas. Pretende la crítica que será sólo momentánea la influencia de esa doctrina: en primer lugar, es imposible negar que despierta una enorme cantidad de ideas y de aspectos nuevos y que, aun cuando eso sólo hubiera logrado, sería ya una teoría de importancia capital; en segundo lugar, es la primera vez que la sociología compara de modo tan hondo y brillante toda la fenomenología social de los principales ciclos culturales, y la corona con un concepto genial de un contenido de riqueza extraordinaria, con los rayos ultrapoderosos de luz que arroja a los rincones más recónditos de la vida social en distintas épocas. Hasta sus críticos más recalcitrantes reconocen que es infundado el reproche de pesimismo, que las gacetillas de diario le atribuían, porque su resignación y su profecía de la decadencia próxima es sólo una manera de espolonear la fuerza de vida, la energía de la producción, la esperanza de los que tratan de columbrar de donde surgirá el nuevo ciclo cultural. Porque, los que se resisten a creer en la decadencia olvidan que, o nos encontramos todavía en la línea ascendente y entonces semejante pesimismo romántico solo es un incentivo más para empujarnos adelante, o nos hallamos realmente en decadencia y ningún clamor patético podrá salvarnos de tal destino. El huracán de la sociología spengleriana no sólo ha hecho volar las ramas secas del bosque sino que ha sacudido las raíces podridas, facilitando así la caída

de los árboles sin vida para dar lugar a la vegetación lujuriosa del suelo y a los arbolillos vigorosos que surgen a la vista: por eso, lejos de ser pesimista, esta doctrina es un himno de esperanza, de alegría, de amor a la vida sempiterna de los organismos, a la existencia del universo, al nuevo ciclo cultural que avanza y que, aprovechando sin duda los resultados alcanzados por el que ahora termina su evolución natural, llevará a la humanidad a alturas desconocidas en las ciencias, las artes, la existencia social. Por eso merece aplaudirse con ambas manos.

XXXII

LA CRÍTICA HISTÓRICA

La nueva doctrina sociológica ha venido a renovar la discusión ardorosa que no hace aún muchos años provocó un ruidoso libro francés sobre la bancarrota de la ciencia. Porque no hay duda de que el enorme éxito de librería de este volumen se debe a que ha respondido a un anhelo confuso en el alma contemporánea, en presencia del fracaso visible de la creencia y del saber, que dejaba un vacío inextinguible en el espíritu. La obra de Spengler, en el acto, ha sido como una solución en cuanto ha permitido darse cuenta del estado actual de la civilización y de las perspectivas de su porvenir.

La crítica histórica comienza, sin embargo, por encontrar que el título de decadencia de Occidente no ha sido feliz, porque a los iniciados les irrita su sistema nervioso y a los profanos los hipnotiza fanáticamente: ambas cosas debieron evitarse, sobre todo dada la enorme importancia filosófica del libro, para impedir que se le confunda con los específicos anunciados a fuerza de bombo y platillos, o con las noticias sensacionales que, en la prensa estadunense, sirven de pretexto a la serie archivariada de títulos de todas formas y contenidos. Por eso Karl Steinacker dice que realmente la obra contradice su título: la decadencia, basada en el agotamiento del saber y la impotencia para concebir ideas fundamentales, sólo ha podido demostrarse por un

singular despliegue novedoso del saber y por una serie de ideas fundamentales originales, en forma de conclusiones analógicas y de análisis críticos de culturas extrañas, cuyo sentido se pretende adivinar, al mismo tiempo que escapa a nuestro criterio, como igualmente sus símbolos religiosos, artísticos y científicos: tal contradicción es evidente desde que trabajar sobre bases que se descalifican equivale a sentarse en la rama que estamos aserrando.

El esqueleto de la obra de Spengler es definido. Para él, la vida espiritual de la humanidad está dividida en ciclos culturales, los cuales constituyen organismos independientes y tienen, como la existencia del individuo aislado, su juventud, madurez y ancianidad. En su madurez una cultura logra distribuir de tal manera la fuerza de vida de la agrupación humana que encierra, que expresa el alma de ésta en forma perfecta, en sus creencias, dogmas y convicciones. En la ancianidad — o sea en su forma de civilización — cada vez más se condensa su contenido sentimental, la fuerza de la función individual en las formas redondeadas de todos los fenómenos sociales, personificación de su ideal cultural. En lugar de la imagen mítica del mundo, que caracteriza el período de la juventud, en el de la vejez esa imagen se torna mecánica. El ciclo cultural europeo — el occidental fáustico — comienza alrededor del año 1000 y se halla hoy en su ancianidad, en su estadio de civilización anquilosada; de modo que a los conceptos sentimentales sobre Dios y mundo, que caracterizaron su madurez, los reemplaza ahora por los intelectuales de fuerza y materia. La decadencia de la cultura fáustica se inicia y quedará realizada así que esos conceptos de la ciencia hayan perdido todo su valor, su engañoso encanto y su fuerza de convicción. Pero, al mismo tiempo, nacerá una nueva cultura para recorrer análoga trayectoria y terminarla en parecida forma, desde que todas las culturas que se han venido sucediendo en la historia han repetido el mismo proceso orgánico de vida: solo en el aspecto externo y en los modos de expresión se diferencian entre sí los organismos culturales, que suelen carecer de la posibilidad del contacto entre sí.

La crítica histórica observa, entonces, que éste es un concepto enteramente constructivo y dialéctico para penetrar en el pasa-

do de la humanidad, una tesis histórico-filosófica que ordena la materia de dicho pasado según un esquema doctrinario. Ese material demostrativo se extiende hasta 6000 años de anales históricos, durante los cuales sólo son limitados los ciclos culturales que sirven a Spengler para sus comparaciones en apoyo de sus ideas: en lugar prominente, la cultura antigua: la egipcia, en forma complementaria; en seguida, la mágica. Esta última involucra el mundo musulmán y constituye una creación novedosa de este libro, no muy claramente demostrada pero que se anuncia será tratada más a fondo en el segundo tomo. Aquellas tres culturas sirven, por medio de comparaciones positivas o negativas, para caracterizar la presente occidental. Sólo incidentalmente se usa de las culturas hindú, china y se indica — pero sin utilizarla — a la maya-quiché centroamericana. Tal material, entonces, resulta a los ojos de la crítica histórica quizá a prima faz insuficiente e incompleto, aun en lo conocido de cada ciclo, para servir a las comparaciones propuestas: es más bien un pretexto para que el autor apoye fragmentariamente en él sus disquisiciones poéticas adivinatorias, realmente incomparables. Porque este método de distribución del material en la consideración científica de la historia, es eminentemente subjetivo, desde que todo conocimiento y todo procedimiento son relativos: muestra el autor que en ningún ramo del saber su contenido ha podido verdaderamente haberse profundizado, desde que la verdad, la fuerza de convicción de cada resultado de una investigación depende de las premisas culturales de su época, de las condiciones dentro de las cuales inevitablemente tiene que pasar la investigación en un medio cultural cualquiera. De ahí que rechace el carácter de verdad universal que las ciencias físico-naturales asignan al principio de causalidad, que no tiene tal valor sino en la cultura fáustica, pero faltaba en la antigua y posiblemente no sobrevirá a la occidental: pero en principio lo utiliza en todas las culturas, desde su comienzo hasta el fin, para mostrar su trayectoria de vida, de modo que su convicción respecto de su inaplicabilidad resulta verdaderamente relativa y quita así el pilar más sólido a su profecía de la decadencia total de la cultura presente, dejándola apoyada tan sólo en su atrevidísimo ensayo artístico de compa-

raciones históricas. Posible es que el proceso de disolucion cultural haya aflojado ya tanto los fundamentos de la cultura y las convicciones científicas y artísticas, que se imponga más lo destructor que lo organizador: no es posible negar, en efecto, la carencia de convicciones que se imponen, sustituídas por vistas parciales que destruyen la unidad de aquéllas, produciendo un caos de opiniones y sentimientos, de los conocimientos y de las formas artísticas de expresión. Todo, pues, se cuestiona y se sacrifica lo bueno a lo mejor, conservando todavía la facultad de creer que existe algo mejor, sea en religión o en ciencia, y basando en dicha facultad la energía de la vida, fecunda y formadora. Esto es lo que Spengler niega, no solo el *qué* de la cultura sino el *cómo*: es decir, la capacidad productora.

De modo que la crítica historica rechaza la conclusión spengleriana, pero lo hace basándose en un matiz de apreciacion, al sostener que existe hoy la capacidad de fé que aquél ya no reconoce. No es, por lo tanto, una objecion a la doctrina sociológica misma sino a una manera de apreciar uno de los factores de su aplicación. Pero no es esa la objeción más importante de aquella crítica: en mi concepto lo es la que formula a la base científica de la teoría.

El subtítulo del libro indica que se trata del bosquejo de una morfología de la historia universal: es decir, de una nueva presentación del pasado cultural humano, empresa tan vasta que, desde la *Filosofía de la historia* de Hegel, no había vuelto a ser intentada. En ella es sorprendente la riqueza desbordante de pensamientos e imágenes con analogías, contraposiciones o confirmaciones: así, la de Platón y Goethe, que indagan el secreto de la existencia con la intuición; como la de Aristóteles y Kant, que buscan penetrarlo con la demostración razonada: es decir, la primera comparación personifica la completa madurez de la cultura respectiva, encarando aquella como la facultad de expresar con fé los secretos del mundo, vida y divinidad; la segunda, la de la vejez cultural, que trata de penetrar en esos secretos de la investigación razonada y dejando de lado lo divino, como lo intentó Häckel en su *Misterio del mundo*. Tal comparación analógica sirve al sistema morfológico spengleriano para demostrar que la decadencia de toda cultura se recono-

ce cuando se trata de aclarar por completo el misterio del universo y mecaniza por completo lo divino, de modo que la negación final y exterior de Dios en el mundo es el signo del derrumbamiento rápido y catastrófico de una cultura.

La morfología histórica es atrevida e imponente, tendiendo siempre a demostrar que todos los conocimientos humanos — inclusive los históricos — no tienen caracter absoluto sino que son relativos, de modo que la única fuerza de los mismos está en la fe, es decir, en la admiración del Creador en su creación: lo cual escapa a la construcción spengleriana de la historia, sometida a la ley ineludible del destino, que se cumple en la decadencia de la cultura occidental. Pero a esto cabe observar que ello no implica pesimismo alguno pues el mismo Spengler, en su segundo libro — sobre *Prusianismo y socialismo* — llega más bien a conclusiones optimistas, buscando alcanzar prácticamente lo que la teoría de su doctrina parecía negar, pues sustituye el socialismo materialista de Marx por el socialismo de estado, de corte hegeliano, cual se realizó en Prusia; por lo cual proclama a Federico Guillermo I el más convencido socialista, y de Hegel dice que, cuando se hace a un lado su metafísica, aparece como un pensador político tan realista que ninguno lo aventaja, mostrando como prusiano que el estado es el punto central del desenvolvimiento social, así como Marx considera que lo es la economía nacional, dado su concepto evolutivo mecánico darwinista: el estado, según Hegel, es quien forma la historia, porque la política es historia. Tales afirmaciones son de innegable idealismo práctico e implican la fe en un porvenir digno de vivirse, si bien lo concreta a una fracción de las sociedades que forman el conjunto del ciclo cultural occidental, es decir, a la germánica. Por lo demás, sabido es que Hegel redondeaba su sistema de la filosofía de la historia diciendo que el desarrollo de la humanidad y el verdadero *devenir* del espíritu, en todas las fases del pasado, constituyen la teodicea o justificación de Dios en la historia universal: a esto puede observarse que Spengler mismo declara que la historia universal es la imagen de una transformación eterna, de un maravilloso desarrollo y evolución de formas orgánicas, concretándolo a los ciclos culturales en vez de referirse a la humanidad integral. Es cierto que

todas las culturas no alcanzan desarrollo igual; así, a la occidental la considera como la más perfeccionada de todas; así como le parece que la antigua era inferior y de deficiente desarrollo, pues no oculta su poca simpatía por el helenismo; así como proclama su admiración por la egipcia, no agotando el material histórico antiguo y debiendo adivinar el correspondiente egipcio; por eso, al describir el estado inquieto del ánimo de la actualidad, omite mostrar el efecto sedante del clasicismo, con su belleza tranquila e imperatoria.

La doctrina filosófica de Hegel estaba inspirada en la fe en el progreso indefinido de la humanidad y que en ello consistía la manifestación de la divinidad; la de Spengler deja entrever análogo idealismo optimista, si bien disuelve a la humanidad en una serie de ciclos culturales. Para esta teoría la cultura y la civilización están en relación causal, pues una precede a la otra; pero la crítica observa que aquellas son coexistentes, porque cultura es la expresión espiritual, y civilización, la técnica mecánica de la misma época histórica. De nuevo tropezamos en esto con una cuestión de terminología; criticó y criticado dan a los mismos vocablos una inteligencia distinta, de modo que tal observación, para la bondad de la nueva doctrina, carece de valor.

Tampoco lo tiene mayor el reproche relativo a la dificultad que una cultura posterior experimenta para comprender los fenómenos sociales de una anterior, pues en el fondo se trata de grado de comprensión y es esto siempre relativo al estudioso, a su mayor o menor preparación, al ambiente cultural de su época y su mayor o menor amplitud o compenetración, pero es evidente que toda apreciacion se verifica con el criterio de quien aprecia, que no es jamás el de quien verificó el acto apreciado. La falta de comprensión a que se refiere Spengler significa la medida de una índole más o menos extraña respecto de la cultura anterior, como sucede también de individuo a individuo, pero caben aproximaciones para tratar de valorar mejor el punto de vista ajeno. Spengler dice que solo podemos imaginarnos el alma hindú o egipcia, expresada en sus hombres, costumbres, escritos, ideas, construcciones, hechos; que los griegos no tenían ni sospecha de cómo apreciar el alma extranjera; y

que todos, al dar a la intención ajena el propio concepto del mundo, le aplican sus vocablos, pues cuando se interpretan los rasgos de una estatua egipcia, por ejemplo, evidentemente se echa mano de la propia experiencia artística: con todo, es una ilusión considerar a las obras maestras de todas las culturas como inmortales, porque cualquier cultura posterior las apreciará únicamente de su punto de vista, con su espíritu y criterio. El ejemplo del efecto del grupo de Laocoonte en el renacimiento y de Sófocles en el pseudoclasicismo dramático francés, hace que se reproche a Spengler que basa en la perpetua falta de comprensión de lo antiguo precisamente el efecto producido por éste. Pero, aun siendo así, siempre resultaría un efecto de una cultura sobre otra, mostrando cómo las obras de las culturas anteriores pueden estimular a las posteriores y provocar en ellas diferentes creaciones o diversos puntos de vista: porque la nueva doctrina, al sostener que los ciclos culturales son organismos independientes y sin proceder unos de otros, admite que el tamiz del criterio de la posterior ciertamente es utilizado por esta de su punto de vista, favoreciendo el perfeccionamiento en la expresión de los fenómenos sociales. No se explica el empeño de la crítica en presentar a Spengler como repudiando toda cultura anterior, cuando su doctrina de la morfología de la historia y su método de las comparaciones homológicas están demostrando lo contrario, y su libro es prueba viva de ello.

Respecto del estado actual de intelectualismo de gran ciudad, práctico y plebeyo, no puede argüirse que algunos espíritus excepcionales se conserven idealistas. Uno de los libros que más ha llamado la atención en Alemania últimamente, es el diario de vida del joven Otto Braun, muerto en la guerra en 1918, cuando apenas tenía 20 años: «lo más elevado que el hombre puede alcanzar en esta vida — se lee allí — no es la fama ni la felicidad, ni la grandeza ni aun lo que antes parecía ser lo superior, el trabajo, sino el sér modelo de quien, con su existencia, orienta al mundo y a la humanidad: así obraron Cristo y Sócrates; un hombre no vale ni por sus palabras ni por sus hechos, sino en cuanto es verdadero y real; pero la condición de modelo es resultado de la vida y su coronamiento, y no de la voluntad». Spengler, en el alma fáustica, pone de manifiesto la

voluntad de alcanzar lo inalcanzable, lo que no quita el respeto por lo que caracteriza la personalidad aun sin poderlo definir: no es exacto que su dogma sea un sistema duro y sin misericordia, que sólo reconoce el papel sordo y obligado del excitante biológico, de la fuerza incontrastable del destino, porque cabalmente su grande inspirador, Goethe — al que se cita casi constantemente en todo el libro, — ha dicho con razón que siempre en las épocas que más tontas o mudas aparecen se levanta un vagido rumoroso que parece encaminado a atraer la atención de los dioses, es decir, que al lado de la muerte está la vida nueva.

El mismo crítico Steinacker reconoce que «hoy nadie puede negar que las leyes naturales son sólo fórmulas humanas y por lo tanto tienen sólo significado relativo»; siendo así que esa es, cabalmente, la piedra angular de la nueva doctrina. En realidad lo que a la crítica espanta no es la teoría spengleriana sino su aplicación a la decadencia de Occidente: esto es lo que no se quiere admitir, olvidando que así como es natural la muerte en los individuos, lo es igualmente en las sociedades.

El método histórico de Spengler, con su criterio morfológico, es criticado como más fantástico que científico. Pero aquél no hace misterio de que la intuición debe suplantar a la causalidad en la explicación de la historia: «hay — dice — una extraordinaria música de las esferas que requiere ser oída, y que algunos de nuestros espíritus más hondos ciertamente oyen; la fisonomía del pasado universal será la última filosofía fáustica». Son esas palabras de poeta: se le tilda de subjetivismo soñador y romántico, y se pretende que con criterio semejante no podrá constituirse científicamente una morfología de la historia. Es innegable, sin embargo, el desconcierto reinante en los viejos métodos históricos; ciegamente se había endiosado lo que se consideró la última palabra de la ciencia físico-natural y se entronizó así el materialismo histórico, pero la reacción se produjo: Dilthey, uno de los filósofos más finos, mostró lo inconmensurable en el material de todas las disciplinas morales e históricas, y que no era posible lógicamente llegar a una honda comprensión histórica con la sola ayuda del principio científico de causalidad, porque cada apreciación de hechos sociales como expresión del alma cultural, lo que equivale a todos los aconte-

cimientos de la historia, significa un resultado en que, para su comprensión, hay que recurrir a la sensibilidad pura por la vía exclusiva de la lógica. Entonces el método exacto y sometido a leyes sólo puede llevar — por la política, economía y otras modalidades de la existencia individual — hasta el dintel de la penetración final histórica, porque la disciplina sociológica es ciertamente la indispensable base para la apreciación de todas las formas de comunidad en las cuales se refleja el hombre, mas no puede reemplazar la última y suprema cualidad del sentido histórico, único que es capaz de penetrar en lo más hondo del querer humano como en lo trágico, con ello íntimamente ligado.

Porque la ciencia de la historia muestra al espíritu humano en constante lucha con accidentes naturales: con relación a éstos se requiere, sin duda, un tratamiento estrictamente científico, pues nadie pone en duda que el hombre físicamente depende del clima, suelo y de todos los elementos de la naturaleza indispensables para su vida. En tal sentido, el principio de la causalidad es de aplicación en la historia : es decir, que dados antecedentes determinados se producirá un efecto dado. Pero para aquél que considera que el hombre es algo más que un producto natural, por sobre los factores materiales están los espirituales, en los cuales aquellos efectos se pierden sin dejar rastro. Sólo, entonces, por suposiciones o adivinaciones pueden ambas fases de la historia ser comprendidas, ya que por doquier se tropieza con lo imprevisto o no calculado; siempre habrá un aspecto que sólo es alcanzable intuitivamente y no es susceptible de demostración alguna. El hombre, en efecto, no es sólo un producto natural fabricado, sino un sér con alma; las consecuencias de sus acciones se hacen sentir a la vez en dos mundos distintos: el de las leyes naturales y el de la libertad espiritual ; la historia, por lo tanto, se caracteriza no sólo por suposiciones materiales, por hambre, amor, poderío, sino por la personalidad de los exponentes del alma cultural de la sociedad respectiva. La regularidad del procedimiento natural en la historia humana se modifica y suprime con lo imposible de prever de la voluntad humana, con la serie de los *imponderabilia* más eficaces que los factores materiales y que son sólo expresión del alma del respectivo ciclo cultural. El destino es lo que, en el mundo, domi-

na a la libertad de la voluntad: la acción de las individualidades es lo decisivo y esencial en la historia, pero lo es precisamente porque quienes tal hacen son expresión de su ambiente cultural, exponente típico del alma social; por eso lo espontáneo en su acción personal es lo que motiva lo insondable de la historia, ya que los fenómenos sociales simbólicos son exclusiva expresión del alma cultural. Descubrir, pues, ese elemento que escapa a la causalidad es cabalmente la más elevada misión de la única historia, para apreciarlo y poner de manifiesto su encanto inagotable. Por eso Rickert — el más importante sistematizador histórico coetáneo — sostiene que el objeto de la descripción histórica es el conocimiento de lo singular e individual en su marcha propia y que no se repite; el interés de la historia se concentra en lo especial y que no vuelve, como el de las ciencias físico-naturales en lo general y típico: la historia, en lo digno de aprecio; la ciencia natural, en lo que prescinde del aprecio. Ranke mismo — a pesar de no dar a las culturas el valor que les reconoce la nueva doctrina — establece que en la historia lo que se debe observar en su desarrollo son las fuerzas espirituales que producen vida, que son creadoras, que por sí constituyen la existencia, verdaderas energías morales que no cabe definir ni clasificar bajo abstracciones sino contemplar y comprender: florecen, llenan el mundo, toman las más variadas expresiones, se sobrepasan unas a otras, y en su altísimo significado y en su enorme profusión está el verdadero secreto de la historia. Ahora bien: pretende la crítica que no es esa la orientación spengleriana, porque si bien rechaza radicalmente la aplicación de las leyes naturales a la investigación histórica, somete la humanidad a la ley tiránica de los individuos, en su crecimiento, florecimiento y decaimiento, y sólo admite las formaciones colectivas de los ciclos culturales, de modo que los convierte así dogmáticamente en períodos geológicos que se forman y desaparecen. Pero el reproche no es exacto: el hecho de no considerar aisladamente a los individuos sino como parte de una agrupación social y a las sociedades como un organismo cultural, análogo a todos los demás organismos en el sometimiento a la ley biológica universal, no significa que lo tiranice con una ley que elimina la libertad; si, tratándose

de los hombres, nadie haría reparo semejante, no se alcanza cómo, por tratarse de sociedades — que no son sino agrupaciones de hombres — pudiera aquél prosperar. Por el contrario. Spengler precisamente, con su método de comparaciones homológicas. realiza por completo lo sostenido por Ranke y Rickert, en cuanto todo lo social — cabalmente por su carácter espiritual — lo indaga con la intuición y no con la causalidad. La nueva doctrina sociológica, en esto, resiste victoriosamente los embates de la crítica histórica.

Pero dicha crítica ataca también el método comparativo. No desconoce que hay aspectos comunes en la vida cultural en diversos ciclos, pero sostiene que son tanto más visibles cuanto más superficiales. Así, la tendencia de los que nada tienen a apoderarse de lo que otros tienen, a hacerse dueños de la propiedad de que carecen y a gozar de las comodidades de la vida de que estaban privados; así, es constante que en toda cultura las obras de arte que sirven de expresión al alma cultural, modifican su modalidad en las diferentes épocas de existencia de su ciclo y, al ser sustituídas por las siguientes, las anteriores son descuidadas, abandonadas o destruídas. Es decir, que el ritmo de esas manifestaciones depende de tan diversos factores que no es fácil poder comparar entre sí tales formas sin precisar a la vez el proceso de su producción: análoga cosa puede observarse respecto de las figuras prominentes que, en los diversos aspectos de la vida social, son exponentes de las tendencias de la misma, pues los factores espirituales — los *imponderabilia* — exigen una comprensión que sólo se alcanza con una finísima intuición. Por eso reconoce la crítica que la misión de la historia no está tanto en la investigación de los resultados, que son efecto de causas sometidas a condiciones determinadas, sino que tal método fracasa cuanto más espirituales sean los factores que intervienen, ya que éstos no pueden aislarse técnicamente y que su importancia, su misma presencia, depende de la facultad intuitiva del estudioso o del observador. Es eso, cabalmente, lo que sostiene la nueva doctrina sociológica, si bien su método general de las comparaciones homológicas tropieza con lo incompleto de los datos transmitidos por las disciplinas auxiliares respecto de factores semejan-

tes: la existencia física de la humanidad puede indagarse por el método causal hasta los tiempos más remotos geológicos, pero la vida histórica productora de valores espirituales en sus ciclos de cultura no tiene anales — y eso mismo inconexos — que remonten a más de 6000 años. Es decir, hay que servirse de un material incompleto que la sociología no puede ni rehacer ni ensanchar, pues esta es la misión de la disciplina auxiliar de la historia; así, la cuestión sobre el origen de las culturas, si es asiático, posiblemente nacido en el altiplano tibetano, o americano, si proviene del altiplano boliviano, todavía es un punto interrogante; pudiendo sólo recordar que si la expedición de Younghusband encontró en Lhassa maravillosas bibliotecas de millares de ladrillos con jeroglíficos, que se suponen anteriores a todos los anales históricos conocidos; en cambio, los trabajos de Posnansky han probado que en Tiahuanaco, dada la desviación de la sombra en la pirámide solar horaria, se comprueba una antigüedad que excede de los 10.000 años. El saber actual es, pues, relativo a nuestra cultura presente, ignorándose si en otras existen mejores elementos de juicio, pero la sociología sólo puede servirse de los que tiene a su alcance.

La serie de culturas que han existido, ciertamente tiene por base el elemento humano de las agrupaciones sociales que las formaron y eso es, precisamente, lo que permite la aplicación de las comparaciones morfológicas. Cuando Spengler rechaza el servirse del concepto de humanidad en vez del de ciclos culturales, no quiere esto decir que elimine de éstos el elemento humano de sus sociedades porque ello implicaría un contrasentido. Comte, el creador de la sociología, había cometido el error fundamental de admitir sólo como sujeto a la humanidad, como si ésta hubiera sido la misma en sus manifestaciones en todas las épocas y lugares; mientras que la nueva doctrina se atiene al hecho innegable de la diversidad de tales manifestaciones, que expresan la trayectoria de cada cultura, cualesquiera que pudieran ser los elementos comunes de todas ellas, en tanto cuanto el elemento humano es la base de las mismas. No es exacto que Spengler establezca una serie mecánica de culturas, anteriores o coetáneas: su afirmación de que la humanidad es una palabra vacía, un verdadero fantasma, se refiere a la unidad

cultural que no existe y que, por el contrario, es de una diversidad proteiforme. La historia universal es distinta en cada ciclo cultural y si sus métodos son procedimientos relativos para sistematizar el saber que se tiene en cada época, es menester sólo atribuirle un valor relativo.

Para la nueva doctrina es igualmente relativa la predicción respecto a la decadencia de la cultura occidental, en cuanto al estadio de la misma: la proximidad del fin de la trayectoria del ciclo de cultura es innegable, pero no lo es la duración del tiempo que aún requiera tal final, como no sería posible en la vida de un individuo decir cuándo terminará su vejez, si se prolongará hasta la senilidad o si concluirá antes de que ésta se manifieste, dado que no cabe prever el elemento variable de la enfermedad o de los accidentes o aun de la misma voluntad, que puede influir en modificar ese proceso. Spengler dice que la idea de la gracia, en el cristianismo, representa la casualidad y el destino, porque la conformidad con el pecado original y la gracia constituyen la polaridad que representa lo sensible, la vida animada: la teoría de la predestinación — sea de Calvino o Pascal — concebida causalmente elimina la gracia, que es la libertad misma. La teoría spengleriana no es una ampliación de la del imperialismo racial de Houston Stewart Chamberlain, lo que habría equivalido a considerar como problema cultural occidental lo que únicamente sería un caso específico germánico: los síntomas de decadencia cultural encierran a la vez los primeros indicios del nacimiento de una nueva cultura, es decir, señalan la orientación que posiblemente seguirá el nuevo organismo en formación. Por eso, en vez de ser pesimista resulta altamente optimista, desde que las sombras de la noche densa que se aproxima hacen presentir la aurora esplendente del nuevo día que se anuncia.

Es este punto de vista el que subraya enérgicamente la obra de Hermann Keyserling — *El diario de viaje de un filósofo* — a que me referí en la primera clase, y que, al través de las observaciones de una gira alrededor del mundo, comparando diversos ciclos culturales coetáneos, formula observaciones análogas a las de Spengler, si bien llega a veces a distintas conclusiones: y se empeña en señalar el sendero de la nueva formación cultural,

llegando hasta ensayar de preparar filosóficamente a la juventud en tal sentido en la novísima y curiosa renovación de una academia peripatética en Darmstadt. Esa singular coincidencia en las observaciones de estos dos pensadores — el uno, joven en sus primeras armas, desbordante de ardor, arrastrado por su entusiasmo; el otro, aristocrata en la madurez de la vida, filosofo que ha escrito no poco, observador profundo, ecuanime y preparadísimo — es uno de los aspectos más singulares de la renovación de conceptos que provoca la nueva doctrina. Porque Keyserling ausculta *in situ* el alma de las diversas culturas y a su ciencia de los libros une la personalísima experiencia directa, si bien limita sus comparaciones a lo coetáneo en las culturas hindú, china, nipona y yanqui, que ha tratado de asimimilarse para comprender mejor. Spengler trabaja sobre el material de la erudición respecto de lo pasado; Keyserling, a ese saber, une el de la contemplación personal de lo actual.

Así, en la cultura hindú encuentra que, en lugar de las representaciones abstractas y constantes del concepto de ser, como se observa en el ciclo occidental, reina allí la tendencia de alcanzar sensitivamente el triunfo de la energía invencible, para lo cual todo ser se convierte en estar siendo: « los hindus — dice — han superado el concepto estático de la verdad y lo han sostituído por uno dinámico, que transfigura su sentido; análoga cosa deberemos hacer nosotros, tarde o temprano: igualmente deberemos ver que el conocimiento de los seres no se obtiene por el perfeccionamiento del aporte de nociones lógicas ni por la asimilación de una nueva y elevada forma de conciencia, porque el hombre debe prescindir de los límites biológicos, cuya expresión abstracta clásica está en las críticas de Kant ». Se ve, pues, cómo coincide Keyserling con Spengler, sólo que indica el camino para la nueva orientación cultural en vez de limitarse a comprobar la decadencia de la actual. Por eso respeta la técnica yoga de la facultad de concentración, análoga a los ejercicios espirituales de los jesuítas; el movimiento teosófico que invade la cultura occidental, y que no es sino reflejo de lo más elemental del saber filosófico brahmánico, indica el camino de la próxima renovación espiritual, no como simple refuerzo de la psiquis sino como mero instrumento para penetrar en series

parecidas de hechos, sin libertar mayormente el alma; se engolfa en el concepto de sí mismo: de lo que diferencia al uno del otro, lo único que sobrevive a la existencia, excede a la simple personalidad y es algo que existe por sí, si bien no puede definirse ni precisarse.

La cultura china tiene otra alma, con otra expresión y otra orientación. La doctrina confuciana implica una sociedad más honda y esencialmente moral, que considera las formas con tal seriedad que su significado íntimo se pone por completo de manifiesto: la de Laotse tiende a disolver ese significado. Por eso dice que todas las situaciones históricas son manifestaciones aisladas, sujetas a condiciones determinadas, y como las posibles combinaciones de condiciones giran alrededor de sólo pocos tipos culturales, cuya sucesión aparece como sometida a reglas, por eso es inevitable que todas las sociedades de parecidas condiciones pasen a la vez por estadios comparables entre sí: la cultura occidental y la china son comparables, porque corresponden en cierto modo a idéntico tipo fundamental, al que no pertenece la cultura hindú ni la eslava. Es decir, llega a conclusión metodológica parecida a la de la nueva doctrina. Más aún: agrega que, en tal sentido, puede sostenerse que estamos próximos al final, deteniéndonos en un estadio de desenvolvimiento, que no es tan extraño al chino o quizá que lo adelanta más de lo imaginable.

La cultura nipona la encuentra concentrada en el rasgo patriótico de su nacionalismo, más que en el religioso o filosófico. De ahí que su *habitat* sea hermoseado hasta convertir al país entero en un jardín, y forma así un ambiente encantador para el desenvolvimiento cultural. De ahí que, aun en lo religioso, el arte budhista sea allí la expresión de la fe, aun cuando no sea la sociedad japonesa tan religiosa como la hindú, que es menos artística, si bien más simbolista.

La cultura yanqui le resulta el polo opuesto de la saturada asiática, tanto hindú como china o nipona, y como típica de lo exageradamente democrático en su expansión juvenil. Es la que menos simpatías inspira a Keyserling, en su calidad de viejo aristócrata europeo: « el último siglo — dice — ha rejuvenecido a las sociedades blancas, haciendo acentuar la importancia so-

cial de las clases inferiores y restándole a las superiores, y reproduciendo de este punto de vista la situación de la cultura occidental en el momento de la invasión de los bárbaros; pero así como en la cultura hindú lo exterior es indiferente y todas las manifestaciones externas carecen de valer, en la yanqui, por el contrario, se valoran todos igualmente: es decir, ambos criterios — si bien opuestos — tienen análogo significado metafísico, porque tienden a eliminar las clasificaciones empíricas: pero, en el caso americano, se busca realizar el reino de los cielos en la tierra ».

Tal es el juicio de Keyserling: en las culturas asiáticas la forma sobrevive al contenido, mientras que en las americanas sucede lo contrario, pero a través de un estado intermedio no exento de peligros y en el cual se encuentra la sociedad del nuevo mundo; antes los ciclos culturales se caracterizaban por su orientación nacional o cosmopolita: ahora se amalgaman en uno sólo los diversos tipos culturales.

Spengler no se ocupa de cultura americana ni siquiera de las coetáneas a la occidental; Keyserling, por ese camino, llega al optimismo, pero no pregona la forma como lo más importante sino el contenido; Spengler aparece, por su parte, más pesimista porque insiste en lo incompleto y decadente de las formas externas, lo malo necesario en la sociedad actual. Pero ambos comprueban que está latente un nuevo organismo cultural, sea que venga del este o del oeste, de Asia o de América: se le siente moverse, se nota que, bajo la forma caduca de la civilización occidental, comienza a abrirse paso una cultura distinta. La existencia de una cultura se justifica por su anhelo de perfeccionamiento y su objetivo es una ley moral, no sólo de obrar bien sino de constituir la razón misma de vivir: la nueva cultura se orienta en sentido distinto de la vieja; esta era aristócrata, aquélla es demócrata: que se simpatice o no con esa tendencia, ella será la que modelará las formas sociales futuras con criterio colectivo y no individual, no para odiarse entre sí las clases sociales sino para amarse mejor, pero siempre con marcado carácter nacional para acentuar las peculiaridades de cada agrupación humana. Luego entonces, la conclusión de ambos — Spengler y Keyserling — es un himno de esperanza y con-

formidad, que consiste de la transición de un ciclo cultural a otro. La misma crítica histórica termina por reconocerlo: « con el uno — dice Steinacker — como reformador dogmático, se afilan las armas en la lucha de la vida; con el otro, como sabio sacerdotal, se reforma y santifica lo más íntimo ».

Se ve, entonces, cómo — ni en sus criterios ni en sus métodos — la nueva doctrina sociológica ha sido disminuída por la crítica histórica: en esto, como en todos los demás aspectos, pueden ser procedentes las rectificaciones de detalle pero las líneas generales quedan a salvo.

XXXIII

LA CRÍTICA A LA METODOLOGÍA

Lo que más críticas ha provocado, en el libro de Spengler, no es tanto su doctrina sociológica y su criterio relativista, sino la aplicación de su teoría al caso actual de la civilización occidental y su conclusión de encontrarse ésta en el estadio de su decadencia. Es esto lo que enardece de tal madera a sus opositores que se entregan a una campaña polémica más ardorosa que si se tratara de una lucha eleccionaria: así Heinrich Scholtz, profesor de la universidad de Kiel, ha lanzado ya sendas ediciones de su panfleto, en varios millares de ejemplares, y por eso me ha parecido conveniente examinar sus objeciones, que atacan principalmente la metodología de la nueva doctrina.

Ante todo, menester es precisar el alcance del título del libro. La decadencia de Occidente no significa una catastrofe brusca, que haga desaparecer a una parte de la humanidad en la voragine de un maëlstrom o de un terremoto; ni una destrucción voluntaria de un estado de cosas, provocada por todo o parte de los que componen tal agrupación: sino el simple cumplimiento de un destino, el término de una evolución orgánica, exactamente como la muerte en los individuos es el final natural de su vida; es decir, un hecho contra el cual es innocuo protestar o rebelarse. Spengler lo funda en un nuevo concepto de

la historia, en una forma propia de encarar el pasado, y, por último, en la aplicación de tal procedimiento al porvenir.

El nuevo concepto de la historia consiste en considerar a esta con criterio copernicano y no ptolomeico. Hasta ahora la historia era línea recta de la antigüedad, por la edad media, hasta lo moderno y contemporáneo, con un idéntico sujeto, que era el hombre europeo, de modo que se trataba de un desarrollo continuo, si bien con interrupciones y nudos, unas veces más lentos y otras más rápidos; es decir, todo el pasado giraba alrededor de aquel sujeto: criterio polomeico análogo al que hacía girar a todos los planetas al rededor de la tierra. Spengler sencillamente sostiene que la humanidad debe ser el sujeto de la historia, pero que esta no se concreta al hombre sino que abarca todos los organismos porque es el registro de la vida, de lo que evoluciona sin reproducirse jamás identicamente: porque, en la naturaleza, los fenómenos se repiten constantemente, como se suceden las horas del día o las estaciones del año, lo cual es un procedimiento mecánico; mientras que, en la vida, nunca se repiten las cosas o sucesos y cada instante es distinto del anterior o posterior, es decir, es un procedimiento orgánico. Todo lo que vive — cualquiera que sea su esencia: física o metafísica, individual o social, animal o vegetal — se modifica con el tiempo, cuyo carácter sustancial consiste en el anhelo y previsión para lo futuro y en el temor respecto de lo pasado o presente; de modo que existe una historia de la humanidad como una historia de la naturaleza. La historia sociológica no es la de la vida, coherente y sin límites, del hombre europeo, sino la de todas las distintas vidas de organismos, aun cuando no formen un conjunto coherente y tengan aisladamente limitación: es decir, no es la de una sóla cultura, cuyas épocas sean tan sólo fracciones de la misma, sino de una serie de culturas de las cuales cada una tiene vida independiente de las demás, con o sin relación con las mismas. Por eso, en sociología, lo que interesa son los ciclos culturales y no los individuos aislados: la cultura que se determina por una série de factores geográficos, raciales, históricos, económicos, políticos, etc., pero constituyendo cada una un ciclo independiente; de ahí que las manifestaciones culturales — los fenómenos sociales — sean relativos a cada cul-

tura y que, entonces, no haya nada universal, ni ciencias ni artes, sino que todo sea la expresión del respectivo organismo cultural. La sociología, por lo tanto, debe ocuparse de esa serie de culturas, tengan o no relación entre sí, porque cada una, en su calidad de organismo metafísico, tiene su propio destino, su vida y su muerte.

Ese concepto amplio y nuevo requería una metodología nueva. El de la sociología anterior tenía tres categorías: la unidad de la cultura, el principio de continuidad, y el de sucesión, cuyo conjunto constituía el criterio ptolomeico de la historia. La nueva sociología conserva el concepto de unidad de cultura, pero no para un sólo ciclo sino respecto de cada uno de los diversos ciclos, es decir, sustituye la antigua idea mecánica con la biológica; además, reemplaza a los principios de continuidad y sucesión, que sólo se referían a un ciclo cultural exclusivo, con los conceptos de coherencia y homología, de manera que el criterio copernicano de la historia se basa, a su vez, en tres conceptos: los de cultura, coherencia y homología. El principio biológico de cultura amplía el concepto humboldtiano de la cultura como categoría, o sea el conjunto de valores que se desenvuelven alrededor de un centro dado: la nueva doctrina demuestra que la cultura es la vida de un organismo social, la expresión de su alma, verdadero fenómeno básico ya que el alma se siente pero no se define; se desenvuelve al vivir, teniendo, como el alma misma de la que es expresión, sus diversas edades: su niñez, su juventud, que es su primavera; su edad viril, su verano; su edad moderna, que equivale ya el otoño; su vejez, su verdadero invierno; es decir, el principio de su formación, su ascensión, su culminación, el descenso y, finalmente, la decadencia. Todo organismo — animal o vegetal; individual o social — recorre esos cinco estadios biológicos, y los ciclos culturales a su vez siguen análoga evolución. Pero toda evolución tiene un final, que implica su disolución: mas la reemplaza la trayectoria de un nuevo organismo, y así la vida se realiza en el tiempo y en el espacio, sometida siempre al destino biológico de todo organismo, físico o metafísico. El final de una evolución cultural es, pues, su decadencia: esto es lo que llama Splengler su civilización, con lo cual redondea su triple metodología sociológica:

los signos de un núcleo psíquico cultural, su recorrido de los diversos períodos de la vida y su final de civilización, que viene así a ser la entropía de la respectiva cultura, en la cual se agotan las energías productoras y se vive ya — como en la vejez individual — del pasado. La civilización se caracteriza por manifestaciones típicas: es la personificación de la inteligencia, un fenómeno cerebral, así cómo la cultura es la expresión del alma desbordante de energías, y sus raíces carecen ya de fuerza creadora y sólo se nutren con la sávia de las grandes ciudades mundiales. Por eso la cultura y la civilización se diferencian como la fuerza del pueblo y la acción de las muchedumbres, la creación y el trabajo, la genialidad y la racionalidad.

El concepto sociológico de la coherencia debía, entonces, ser la consecuencia lógica de ese razonamiento, pues si cada cultura es expresión de su alma, el conjunto de manifestaciones culturales debe tener la misma orientación espiritual, ya que todos los fenómenos sociales son simples modalidades de la expresión del alma cultural. Por eso dice Spengler que la nueva sociología debe demostrar las relaciones de interdependencia entre el cálculo diferencial y el principio dinástico de Luis XIV, la antigua forma gubernamental de la *polis* y la geometría euclideana y la perspectiva del espacio en la pintura al óleo y el dominio de dicho espacio por los ferrocarriles, armas de fuego, telégrafos y teléfonos, la música contrapuntista y el sistema económico de crédito, en una palabra, entre todos los fenómenos sociales. Es esta una verdadera originalidad de la nueva doctrina, que la lleva a demostrar que matemática y física, metafísica y religión, arte y sentido moral, deben ser sólo idéntica expresión del sentimiento de vida, del alma cultural: por eso cada modalidad tiene su estilo dado, relativo a cada época de la vida de la respectiva cultura. De ahí su metodología de los cortes transversales en cada cultura, en vez de los longitudinales, que muestra la coherencia de toda la fenomenología social en una época determinada.

Esto lleva de la mano al tercer concepto metodológico de la nueva doctrina: el de la homología. Entiende por éste Spengler la comparación de la importancia simbólica de las manifestaciones culturales: no se trata de las analogías de los sociólogos an-

teriores, que constituían un procedimiento decorativo, como las *Vidas paralelas* de Plutarco o las famosas comparaciones históricas de Ranke, porque la analogía es un producto de la asociación y se contenta con el parecido superficial, como cuando se une el recuerdo de los Medicis al de Pericles o el de Atenas al de Florencia; no: significa la homología el resultado de una honda reflexión metódica e implica la comparación integral de las culturas respectivas, mientras que la analogía es sólo el reflejo del impresionismo histórico. Desde que todas las culturas, por diferentes o independientes que sean, se desarrollan biologicamente de manera semejante: cada corte transversal en la época análoga de diferentes culturas permite comparar los respectivos fenómenos sociales, cuya importancia sociológica es entonces equivalente. Un ejemplo lo demostrará: es analogía la comparación de Napoleón con César, mientras que es homología su comparación con Alejandro; porque la primera se basa en la vaga semejanza de ser los dos conquistadores mundiales sin indagar si el significado simbólico de ambos es igual en sus culturas respectivas, siendo así que dichas culturas se encontraban en estadios diversos de su desarrollo: mientras que la comparación con Alejandro es sociológica porque este representa en la cultura antigua lo que Napoleón en la moderna, o sea el imperialismo de la civilización incipiente. El método de la homología, entonces, permite precisar el estadio del desarrollo de una cultura y predecir así su evolución posterior: por eso Spengler, al comprobar que en 1800 Napoleón personifica el estadio de la civilización occidental, con seguridad se da cuenta de que la duración de ésta será ya limitada y que ha comenzado su período descendente, que terminará en su decadencia.

Es la aplicación de estos criterios metodológicos lo que lleva a la nueva doctrina a proclamar la decadencia de la civilización occidental. Esa conclusión se desprende de la comparación homológica de esta cultura con la clásica, pues ambas forman dos ciclos culturales independientes por grande que sea la compenetración del uno en el otro y porque, entre ambos, media otro ciclo cultural distinto, el árabe, que llena el primer milenio de nuestra era. Curioso es comprobar que el término medio de la vida de los organismos culturales es 1000 años, como es 70 el

de la vida de los individuos: de modo que la cultura occidental toma su carácter propio a partir del año 1000 y se caracteriza por su rasgo nórdico en contraposición del rasgo de mediodía en la cultura clásica. El alma de esta es apolínica: la de la otra, es fáustica: la primera es tranquilidad, claridad; la segunda, inquietud, anhelo. Ahora bien: la tranquilidad presupone el sentimiento de lo presente; y la inquietud, la conciencia del *devenir:* la claridad exige lo que se ve, toca y delimita; mientras que el anhelo implica lo que no se ve, es ilimitado y escapa a los sentidos. La cultura clásica teme a lo infinito porque no lo puede ni tocar ni limitar, contentándose con la existencia del instante e ignorando la del mañana; en cambio, la occidental sólo tiene presente lo infinito, lo ilimitado. Tal contraposición de orientación se manifiesta en los símbolos culturales: el número, en lo antiguo, significa tamaño, objetos, cosas finitas; en lo moderno, la idea de función, de procesos infinitos; el espacio en lo clásico, es solo corpóreo; en lo occidental, es lo infinito; el tiempo, en lo antiguo, es la concentración del presente; en lo moderno, la función cronológica; el arte, en lo clásico, es la plástica perfecta, el desnudo corporal; en lo occidental, se personifica en el retrato, que es biografía, o en la música, que es íntima e incorpórea y escapa a peso y medida. Practicando entonces cortes transversales homológicos, se comprueba que la primavera griega de lo dórico equivale a lo gótico occidental; que el verano de estilo jónico es análogo al barroco moderno; que Pergamón equivale a Bayreuth, en cuanto son los últimos florecimientos de una cultura muriente; que son análogos los cánones de arte de Polícletes y Bach; que lo es la curva del pensamiento matemático de Descartes, a través de Lebniz, hasta Gauss y Riemann, con la de Pitágoras hasta Arquímedes a través de Euclides; que Kant es el Aristóteles moderno, el último filosofo de su cultura respectiva; que Napoleón es el moderno Alejandro, iniciando ambos el estadio de civilización de su ciclo cultural. En ambas culturas eso se personifica en la concentración de todos los elementos de valía en las grandes ciudades; el genio griego se transforma en la razón romana, como el espíritu del siglo XVIII se transmuta en la inteligencia del XIX; a la genialidad creadora reemplaza, en ese análogo momento de ambas

culturas, la razón calculadora; en lo antigno, culmina esa evolución en el estoicismo: en lo moderno, en el socialismo; significando ambos fenómenos sociales el sometimiento de la sociedad a lo inevitable y, como el estoicismo es el símbolo característico de la decadencia clásica, el socialismo desempeña análoga función en lo occidental. El hecho de la decadencia de la civilización occidental no cabe discutirse: preciso es conformarse con el destino y adaptarse al estadio de vida que nos toca vivir. En una y otra cultura, en ese preciso momento, el corte transversal homológico presenta análogas manifestaciones: el alma se halla agotada en metafísica y religión, en arte y ciencia, carcomida por el esceptismo, sin fe en la filosofía y sin creencia en lo religioso, sin vigor ni verdad en el arte y sin impulso en las ciencias; en ambos casos la vida social se presenta análoga: se cree que el estado actual será eterno, y las sociedades se encaminan a su tumba con una felicidad ruidosa, cada individuo para sí, apurando hasta las heces el cáliz de los placeres sensuales, resistiéndose a tomarse siquiera el pulso para comprobar su grado de afiebramiento.

Tiempo es ya de exponer la crítica filosófica a la metodología spengleriana. Pero antes conviene despejar una cuestión previa: la mayor parte del mundo universitario se divide a este respecto, pues unos consideran a la nueva doctrina como obra artística y, por lo tanto, fuera de la ciencia; otros, como una composición desordenada de material histórico usado sin descernimiento ni orden; otros, como una fantástica filosofía de la historia, más poética que técnica; otros, como una filosofía incompleta e ilógica. Sin duda la sociología no puede ocuparse de la narración, crítica o no, de las cosas del pasado, sino que tiene que extraer del material acumulado por los historiadores profesionales la filosofía del mismo, no sólo respecto de los acontecimientos o fenómenos sino de su apreciación epistemológica, de modo que el aspecto metodológico es importante, desde que debe dar los métodos y conceptos, la metafísica y la lógica, para comprender la vida pasada y presente. Es verdad que la nueva doctrina proclama el uso de la intuición — que es arte o poesía, en cierto sentido — para aquilatar el material reunido por los especialistas: por lo menos, del punto de vista estético, la metodolo-

gía spengleriana busca el alma del pasado en sus exponentes más elevados y éstos suelen encontrarse precisamente en el fenómeno artístico, pero es que las conclusiones que tal método imponen, lejos de ser categorías estéticas, son eminentemente prácticas. Se le reprocha deficiencias, como historiador empírico o como filosófo de la historia, y se le señalan no pocas renuncias o aun errores materiales: pero Spengler no pretende ser historiador sino sociólogo y se sirve tan sólo del material acumulado por los historiadores de profesión; por lo demás, la historia técnica constamente se renueva y depura, discutiéndose la exactitud en la narración o en la apreciación de los sucesos, por manera que cabe la posibilidad de que aquél incurriera en errores, sobre todo desde que — como el mismo lo ha manifestado — no trabaja con el sistema de ficheros sino que apela a la memoria y carece de tiempo para comprobar meticulosamente el dato aducido, por lo cual su libro no tiene el andamiaje de erudición en notas innúmeras. Convengo que esto es una deficiencia, pero Spengler no pretende que todas sus referencias sean inatacables desde que no se ha tomado el trabajo de fundarlas en notas eruditas. Además, la apreciación de los sucesos no siempre es la misma en los historiadores: generalmente cada uno la verifica a través de su propio temperamento, de modo que la divergencia de opiniones es cosa conocida. Así, se le enrostra su apreciación de la historia de las matemáticas: que en ella no valore la influencia de Nicolaus Cusanus en la obra de Leibniz; que, en la historia de la religión, considere insuficiente lo relativo a Lutero o que afirme la existencia de cierto stilita Efraim, que se pone en duda: pero todos esos son detalles de poca monta. Más importante es que se discuta su concepto de la cultura árabe, que no se quiere admitir anterior a Mahoma: asunto que, como se ve, es de apreciación personal. Todo ello no hace al fondo de la doctrina: en cuanto a ésta, se combate su exclusión del principio de causalidad, si bien se admite que le asiste razón al decir que la historia tiene destino pero no leyes, lo cual equivale a una contradicción en la crítica: o se ataca su eliminación de la idea teleológica, cuando concuerda cabalmente con la del destino, antes aprobada. Y, sin embargo, se pretende que el destino de la doctrina spengleriana equivale a un fatalismo oriental o a un

determinismo positivista: mientras que la nueva teoría se contenta con mostrar la marcha de la vida de los organismos sociales, no como resultado del capricho sino de la orientación de su cultura. Por lo demás, la historia profesional tampoco es una disciplina de una exactitud tan absoluta como para que se la considere infalible, pues lo contrario es el hecho y cada historiador aprecia el pasado a su manera, como Simmel lo ha demostrado en su lógica de la historia. Los filósofos deben, pues, ser más tolerantes sobre todo en el terreno de la metafísica de la historia: de ahí que, aun admitiendo que la obra de Spengler contenga datos errados, es menester encarar el conjunto y ver si es o no acertado, cual ha sucedido con Hegel, cuya filosofía de la historia es tan deficiente como datos históricos pero tan rica como consideraciones filosóficas; en la nueva doctrina, sobre todo, el papel de la necesidad del destino arroja una luz vivísima sobre la marcha de las culturas, que adelanta manifiestamente el punto de vista meramente positivista de la escuela de Lamprecht. En cuanto a la polémica sobre el principio de causalidad, posiblemente se basa más en la manera de entenderlo, desde que en las ciencias físico-naturales dicho principio se concibe como condicionado por el tiempo, mientras que en las disciplinas históricas tiene conciencia del tiempo: entonces no se trata de la causalidad, tal como se define, sino del destino, tal cual lo entiende Spengler. Sobre todo, aun admitiendo que hubiera algo de paradoja en más de una de las afirmaciones de la nueva doctrina, no sería ello suficiente para descartarla sino, cuando más, para depurarla.

Considero infecunda la crítica desapiadada que se le hace respecto de predecesores o aun de contradicciones. En algunas de las primeras clases aludía a dicha crítica, con motivo de una idea de Platón que también se encuentra en Spengler: lo mismo diría de la reivindicación que ha hecho en Italia Benedetto Croce respecto de Vico, como precursor de los *corsi e ricorsi;* cosa parecida es la que en Francia se le formula sobre la analogía en el tiempo y la duración, de Bergson, y el tiempo vivido y medido, histórico y físico, de la nueva doctrina; como entre los conceptos de cultura y civilización, con los de Tönnies sobre comunidad y sociedad; o la de los estadios de cultura,

que Goethe ya había dibujado en una disertación de 1818. Pero Vico se concreta a la sucesión de los pueblos en la historia, sin sospechar siquiera el concepto cultural spengleriano; Bergson aplica a su psicología los dos matices indicados, pero que nada tienen que ver con los conceptos histórico-físicos; Tönnies hace sujeto de su comunidad al pueblo y a la iglesia, mientras que su sociedad origina el estado y la república de sabios, dando a cada término formas especiales de vida: así la comunidad se distingue por la economía del hogar, agricultura y arte, mientras que las de sociedad son comercio, industria y ciencia, todo lo cual está muy distante de la idea spengleriana; Goethe, por último, es precisamente la gran autoridad que invoca a cada paso Spengler, desde el epígrafe de su libro y en todos los puntos de importancia del mismo, de modo que es muy natural que se haya inspirado en él. Se ve, pues, que tales críticas resultan innocuas. Cosa parecida sucede con las referentes a las contradicciones que se buscan en el libro, por más que, en una obra tan extensa, nada de extraño tendría que a prima faz sucediera ello siquiera por la manera diferente de formular un pensamiento. El mismo Scholz reconoce que «tales contradicciones existen en todos los libros con amplias tendencias filosóficas y no hay gran pensador alguno que esté exento de ellas»; por ello carece de importancia indicar que, al principio del libro, se alude al conocimiento de la naturaleza como el originario humano y al final se menciona al de la historia con ese carácter. En cambio, es forzoso reconocer que la doctrina spengleriana no es una indicación de futura sociología sino el desarrollo de una sociología verdadera, tanto que, de Hegel acá, no hay obra alguna que, de ese punto de vista, pueda parangonársele. Además, la nueva teoría presenta una serie de ideas-fuerza originales y poderosas: *primero*, la del criterio copernicano en sociología, que elimina el error antropocéntrico; *segundo*, el concepto biológico de cultura, por más que se basa en las formas sustanciales de Aristóteles y recuerde las entidades de la escolástica, pero por completo modificadas en el alma cultural, que es una función; *tercero*, la importancia simbólica de las matemáticas, como cordón umbilical de todos los fenómenos sociales, símbolo cultural de primer orden y que arroja luz nueva sobre el concepto de cantidad y la

intuición poética del matemático, por más que Novalis hubiera entrevisto algún aspecto de la cuestión; *cuarto*, la teoría de los estadios de edad, los períodos culturales, y sean cuales fueren los gérmenes que de tal idea puedan rastrearse en san Agustín o en Winckelman: no se diga que todo ello es metafórico, porque se refiere a organismos metafísicos y no podrá tener otro carácter; pero, hasta en su concepto de evolución introduce el matiz del desarrollo, que implica el recorrido de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte; por último, el desdoblamiento de cultura y civilización, con su acentuación periódica en los diversos ciclos culturales.

Entramos ahora en la faz más interesante de la crítica sobre la teoría de la decadencia cultural, en la cual Spengler posiblemente ha exajerado en algunas ocasiones o se ha excedido en no pocas. Pero para analizar las objeciones que se le hacen corresponde establecer las premisas, primero; la demostración, después; las conclusiones, por último. Nótese que esta aplicación de la nueva doctrina puede adolecer de errores, deficiencias o exageraciones, sin que por ello la doctrina misma sociológica se invalide, pues — como se acaba de ver — las bases de ésta han resistido victoriosamente a las cargas cerradas de la crítica. Por eso corresponde examinar, lo más objetivamente posible, la aplicación hecha por Spengler de su propia doctrina a la decadencia de Occidente.

Las premisas de que para ello parte son dos: 1° que las culturas son existencias de análogo ritmo y de una duración media milenaria; 2° que no hay continuidad en la evolución cultural, es decir, que cada cultura es una existencia separada, independiente de las anteriores, y sin orientar necesariamente a las posteriores. Esto equivale al principio biológico y al monadológico.

El concepto biológico de cultura ha sido ya antes examinado: su valor heurístico, en la metodología, es indudable, y contiene, además del principio biológico, el del ritmo análogo de todas las existencias culturales, como organismos metafísicos. Pero lo que levanta resistencia es el término medio de duración de la vida de cada ciclo de cultura: Spengler lo fija en 1000 años — es evidente que cálculo semejante tiene que ser siempre aproxima-

do — y lo demuestra en tres culturas, de las cuales la antigua va del año 1000 antes de nuestra era hasta el comienzo de ésta; la árabe se extiende desde entonces hasta el famoso año 1000 después de nuestra era, cuando se creyó en el fin del mundo; y la occidental comienza desde ese momento, de modo que no le faltan más que 80 años escasos para recorrer su órbita cultural. Es esta decadencia próxima lo que subleva a la crítica profesional, por más que Spengler no fije el año 2000 como fin fatal, pues calcula períodos hasta más allá del 2200. Se le echa en cara que ha descartado todas los culturas que contradicen su tesis: que la hindú y la china apenas las menciona aquí o acullá, porque son multimilenarias: que la egipcia tampoco la calcula, por igual razón; que omite del todo la hebrea. Se agrega que su concepto de la cultura árabe es caprichoso, porque engloba en ella el primer milenio cristiano, el clasicismo final, y porque le sirve para restablecer indirectamente el esquema lineal tradicional, desde que la cultura clásica equivale a la antigüedad, la árabe a la edad media, y la occidental a la moderna: pero justo es observar que Spengler no alega que cada ciclo cultural sea un planeta en el espacio sin contacto con los demás, sino que son organismos que tienen o no contacto entre sí, como los hombres mismos, que llegan a la vejez cuando otros comienzan a ser niños o que viven en lugares tan distantes unos de otros que no tienen como conocerse; un organismo cultural, como el individual, nace en ambientes dados que ostentan la vejez de otro organismo análogo, y sucumbe a la vez que otro nace, de manera que, cuando el *habitat* se toca, caben puntos de contacto, lo que no sucede cuando — como en el caso de las culturas americanas precolombinas — no hay contacto posible. Además Spengler, al aceptar el principio de la era cristiana como línea divisoria de dos ciclos culturales, ciertamente ha tenido en cuenta que coincide con el cambio de cultura en civilización con el advenimiento de Alejandro, que inaugura el período de civilización en el ciclo clásico, y que la nueva cultura oriental árabe, precisamente por ese hecho, comienza a extenderse en el *habitat* de la antigua; 1000 años después, la cultura islámica, simple evolución del ciclo cultural árabe, se encuentra en su apogeo y culmina a su vez en civilización; coincide este hecho con la cri-

sis espiritual hondísima que, en el Occidente, trae consigo la creencia de que dicho año 1000 sería el del fin del mundo y, al respirar los pueblos después, el espíritu fáustico se expande con vigor inusitado y la nueva cultura occidental comienza a florecer. Sin duda el primer milenio de nuestra era comienza con la decadencia de la cultura clásica y termina con el nacimiento de la occidental, siendo así que la árabe, que lo llena, estampa su sello en lo oriental y en lo cristiano: no puede, entonces, sostenerse que sea esa una división caprichosa. Por lo demás Spengler la formula por vez primera, y cabe que los puntos de arranque y terminación no coincidan exactamente con los de los años indicados, así como en la vida de los individuos no es posible precisar con exactitud la duración de la existencia de cada uno: por eso se toma un término medio, lo que siempre tiene que ser forzosamente algo arbitrario. No podría sostenerse tampoco que el cristianismo se haya desenvuelto con prescindencia de los ciclos culturales de ese milenio, pues la civilización antigua estampó en él su influencia como lo verificó la árabe hasta que, en forma de cultura occidental, constituye un ciclo propio. La apreciación de Spengler relativa al valor cultural de san Pablo, Plotino y Mahoma, puede aceptarse o no — eso es asunto del criterio de cada sociológo — pero hay que respetar una convicción personal: entonces, los epítetos de grosero, absurdo y otros *ejusdem farinæ* con que algunos críticos creen poder anonadarlo, caen de su peso. Nada prueba mejor la exactitud de la calificación spengleriana de la cultura mágica y su influencia en la occidental, como el resultado de las últimas investigaciones arabizantes respecto de la *Divina Comedia*.

El concepto monadológico, al establecer la independencia de cada cultura, elimina el principio de la continuidad, tan caro a la sociología anterior. Nadie puede discutir que el alma moderna es distinta de la antigua o de la egipcia o de la hindú, etc; ni que cada cultura tenga su propia manera de encarar las cosas y de constituir su saber; por eso cada fenómeno social es relativo a la cultura respectiva, y como cada corte transversal cultural muestra la acción armónica del alma de la época en las diversas modalidades de su expresión, lógicamente se desprende que cada cultura tiene su exponente típico, distinto del de

las otras: por eso la apolínica se personifica en la plástica, y la fáustica en la música. El relativismo es la espina dorsal de la nueva doctrina: su aplicacion a la civilización occidental es lo que fundamenta la tesis spengleriana de la decadencia de ésta. Pretender que lo emplea como abuso de ingenio, es quizá un abuso de la crítica: cada cultura cree que ella es la única y que su saber es la verdad misma, lo absoluto y exacto: pero esta ilusión no cabe sostenerla precisamente cuando se compara la evolución de diversas culturas y se comprueba cuán diferente entre sí es lo que cada una considero exacto, verdadero y absoluto. El hecho de desenvolverse aislada o solidariamente las diversas culturas nada tiene que ver con la comparación homológica de sus fenómenos sociales, mediante cortes transversales culturales en épocas anolágas: la compenetración de una civilización muriente en una cultura naciente se produce a veces y otras veces no, pero es solo un aspecto parcial de la cuestión.

La autonomía de la cultura occidental no es, pues, un dogma sino la ley biológica de la vida orgánica, así como los individuos tienen aisladamente análoga autonomía con relación a otros individuos de la misma o de diversa época. Spengler caracteriza la autonomía de lo occidental por el ambiente del *habitat* nórdico, como la de la cultura clásica lo fué por la del mar Egeo, y la árabe por la región mesopotámica: no es esto un capricho sistemático sino una comprobación que responde a una personalísima apreciación, como lo es la del alma de cada ciclo cultural influenciada también por dicho ambiente del *habitat*, del cual es verdadera función. La crítica aduce que esto implica un materialismo histórico, porque — se dice — nadie ha visto tal ambiente; como si tal cosa fuera algo visible para los coetáneos y como si, para apreciarlo, no se necesitara cabalmente la perspectiva de la posteridad. Lo que sí es más serio es el punto relativo a la apreciación spengleriana del renacimiento: es — dice un crítico — la parte vergonzante del libro, así como la más brillante es la referente a lo gótico y a lo barroco; pero se está aquí en el terreno de la apreciación personal, que exagera por una parte el carácter clásico de aquel movimiento y que, por la otra, lo quiere reducir a una forma insignificante: para mí Spengler, en esto, ha ido más allá de lo que mi propia convic-

ción admite, quitando al renacimiento su amplio y hondo significado histórico y cultural, que Burckhardt ha puesto tan elocuentemente de manifiesto. Pero sobre todo esto cabe disidencias de opinión pues no existe uniformidad en nada, en materia de apreciación personal; cada pensador, cada estudioso, cimenta su opinion sobre los elementos de juicio de que dispone, interpretados a través de su idiosincracia individual. Tampoco por eso considero criticable que la obra spengleriana no atribuya al clasicismo goethiano la importancia que otros, ni que se detenga en la modalidad transitoria del academismo, pues dicha obra no es ni una enciclopedia sistemática ni se propone sintetizar una biblioteca entera de las más variadas disciplinas, sino que aduce los hechos salientes que considera simbólicos y que aprecia con arreglo a la metodología de la nueva doctrina. Menos aun clasificaría yo de irreligioso a Spengler porque haya denominado fáustica a la cultura occidental en vez de darle el nombre de cristiana; no es esto inquina alguna contra el cristianismo sino que éste se desenvuelve durante un milenio dentro de otros ciclos culturales y, por lo tanto, no constituye un organismo independiente sino a cierta altura de su desenvolvimiento: por eso lo caracteriza, durante ese primer milenio, como el símbolo del mundo áureo mágico, y considera que, al tomar forma propia el ciclo cultural occidental, el cristianismo pasa del símbolo mágico al faústico. Este aspecto del problema religioso, sin embargo, prefiero dejarlo para otra clase, en que me ocupe especialmente de la crítica dogmática y teológica. Con todo, la nueva doctrina admite que el alma de la cultura occidental — más germánica que latina — sea una simbiosis especial del anhelo fáustico de señorío y de tendencia a lo infinito, con la elevación y severidad del cristianismo, que modela los instintos naturales por el respeto, la caridad, el dominio de sí: simbiosis que ha producido una amalgama tal entre lo fáustico y lo cristiano, que ha orientado el alma de la cultura occidental.

La nueva doctrina sociológica resiste, también, en esto el embate de la crítica. Las premisas spenglerianas no se han derrumbado: ni el término medio de duración milenaria, ni la substitución del principio de continuidad por el del ambiente del *habi-*

tat, ni el ciclo cultural árabe, ni la apreciación del cristianismo, resultan puntos débiles.

Examinadas así las premisas, se puede proceder al análisis de la crítica a la metodología de la nueva doctrina, su principio dirigente y su manera de aplicarlo. Para la sociología es éste un aspecto sumamente interesante, porque si el método resiste a la crítica, cualquier deficiencia en su aplicación sería secundaria y siempre susceptible de corrección.

El principio dirigente de la doctrina spengleriana es el método morfológico de las comparaciones homológicas de los fenómenos sociales de culturas en épocas análogas. Del punto de vista heurístico nada hay que observar a dicho método, pero si las premisas sobre las cuales se asienta — y que acabamos de analizar rápidamente — son susceptibles de crítica, claro es que, aplicado el método a las mismas, llevará a conclusiones aventuradas. La base fundamental de la doctrina es, como se ha visto, el concepto de las culturas independientes, autonómas, desvinculadas unas de otras, pero de existencia paralela en las fases de su desenvolvimiento: en realidad, si las culturas diversas fueran — como en el viejo preconcepto sociológico — sólo modalidades de una misma evolución, no cabría compararlas entre sí, mientras que si son completamente autonómas el método comparativo es el mejor instrumento y permite prever el porvenir del ciclo cultural presente. Sobre este punto he manifestado ya que no considero eficaz la crítica porque — prescindiendo de la cuestión básica del monismo y palingenismo — las entidades sociales y culturales son tan organismos como las físicas e individuales, de modo que así como cada hombre es un ser autónomo pero recorre la misma trayectoría de vida como los demás hombres, sea que la humanidad tenga un tronco común o provenga de focos diversos, así sucede a la vez con las sociedades y pueden éstas compararse entre sí como se hace con los individuos. Pero, cuando se comparan individuos entre sí, sea dentro de la misma agrupación humana o de varias, menester es hacerlo con el mayor número posible para poder desprender un término medio que tenga la posibilidad de representar una regla aplicable lógicamente, por lo menos en sus rasgos generales: así igualmente debe procederse con las sociedades y com-

parar entre sí el mayor número posible de las mismas, para que se arribe a una conclusión que no sea aventurada. En este sentido Spengler aplica la metodología de su nueva doctrina de una manera deficiente: en primer lugar, utiliza en su libro, como material demostrativo, demasiadas pocas culturas y prescinde de muchas sumamente importantes; en segundo lugar, concreta generalmente su demostración a dos culturas: la clásica apolínica y la occidental fáustica, tanto que las demás que aduce sirven sólo de complemento en ciertos casos, y no siempre. Es éste, entonces, un punto débil en la aplicación de la doctrina: casi toda su parte demostrativa es exclusivamente la contraposición de lo apolínico y lo fáustico. Más todavía: otra faz débil de la demostración spengleriana consiste en aplicar el método homológico a un número reducido de fenómenos simbólicos en vez de extenderlo a todos los sociales; así, casi exclusivamente maneja sólo tres símbolos culturales, el matemático, el físico y el musical, de modo que sólo incidentalmente se refiere — en unos casos con más, en otros con menos detalles — a lo metafísico y religioso, lo jurídico y lo económico, lo político y las costumbres, ni siquiera a lo literario, especialmente lo poético: las costumbres, como ordenación de la vida, le sirven más bien como categoría limítrofe entre cultura y civilización. La explicación de esa debilidad de Spengler está quizá en su formación mental, tal como la expresa en la carta que leí en la primera clase: las matemáticas y las ciencias físico-naturales han sido su ambiente espiritual y, después que se retiró de la actividad docente, ha agregado a dichos elementos la historia de las bellas artes; es decir, vive en una atmósfera matemática, estética, y todo lo aprecia involuntariamente de ese punto de vista. De ahí que, para él, lo que más le interesa en el cristianismo no sea su estructura religiosa sino su ornamentación, es decir, el aspecto estético y no el teológico. Por eso también, sin quererlo, su perspectiva es parcial: no ve sino lo matemático estético y descuida lo demás, como sucede con la misma filosofía: todavía más, al final de su introducción reconoce la necesidad de aplicar su doctrina a los problemas sociológicos de la familia, sexualidad, razas e idiomas, matrimonio y propiedad, religión, relación entre la ciencia y la fe, paternidad y maternidad, etc., pero ha de-

jado para otro tomo de su obra el hacerlo, lo que indica entonces que, equitativamente, no se le puede reprochar que no lo haga en éste, desde que dedica el primer tomo a la exposición general de la doctrina y anuncia que en los siguientes se ocupará de aquellos fenómenos sociales. Se ve, pues, que no es enteramente justa la crítica al hacer hincapie en esa deficiencia del tomo publicado. Tampoco me parece que lo es en el reproche de que el método homológico es aplicado con ligereza porque, a las veces, los fenómenos simbólicos comparados son más bién analogías que no homologías, es decir, de parecido superficial y no de igualdad de importancia: no ha necesitado Spengler explicar el alcance de su método homologico, porque basta enunciar tal término para saber de qué se trata, desde que ha sido objeto de análisis detenidos, como el de Spemann en la conocida colección Hinneberg sobre la « cultura de la actualidad »; cabe disentir con ciertas homologías, porque dependen de la apreciación individual sobre el valor de tal o cual exponente, cual sucede con la homología de Platón y Aristóteles, en lo apolínico: con Kant, en lo fáustico; o con Plotino, en lo mágico; pues alguna otra vez compara a Plotino con Dante, todo lo cual depende del concepto que de Plotino se tenga, sea como exponente de la última época de la cultura clásica o de la primera de la árabe. No hay en esto contradicción, sino apreciación discutida, lo que es muy distinto.

La aplicación de la metodología — descartado ya el óbice a su principio dirigente — la verifica Spengler en dos maneras: morfológica y fenomenológica. Lo primero, comprobando por el corte transversal cultural que ambas culturas — la occidental y la clásica — presentan las mismas manifestaciones simbólicas en lo matemático y lo político: Arquímedes, y Gauss y Riemann, en lo matemático; Alejandro y Napoleón, en lo político; es decir, el agotamiento de la cultura y su anquilosamiento en la civilización. Lo segundo, estableciendo los mismos evidentes síntomas de civilización: así, desde 1800, la esterilidad artística, aún musical, la hegemonía de las grandes ciudades, la existencia cosmopolita, el predominio antinatural y exclusivo de la fría inteligencia, el refinamiento racionalista de la existencia.

En cuanto a la demostración morfológica se le objeta, no del

todo sin razón, que si la cultura occidental se encuentra en época análoga a la clásica del tiempo de Arquímedes, la decadencia estaría tan lejana cuan larga fué la existencia posterior de lo antiguo después de aquel matemático; que, por otra parte, no es exacto que la época actual sea de agotamiento en matemáticas ni en ciencias físico-naturales, bastando recordar el nombre de Einstein para demostrar lo contrario; que, por último, no se trataría de decadencia occidental sino fáustica, porque esta última es la nórdica y germánica, mientras que en la otra entran sociedades romanas y anglosajonas, todas occidentales, aún cuando no fáusticas. Pero eso no quiere decir que se haya abandonado el criterio corpernicano para retornar al ptolomeico, pues Spengler comprueba los caracteres generales de los fenómenos simbólicos comparados, sin desconocer que pueden existir florecimientos aislados posteriores, como los de Wagner en la música o de Einstein en la física, sin por eso modificar la característica anterior; y extiende su concepto del espíritu fáustico a toda cultura occidental sin limitarlo a la fracción germánica sino que lo hace arrancar de la misma.

Por otra parte, el hecho de que dentro de una misma cultura coexistan diversas sociedades con característica propia, nada significa, como es el caso en cualquier familia individual, en la cual los hermanos — por más que pertenecen al mismo tronco ancestral y forman una unidad familiar — no siempre son iguales y frecuentemente presentan caracteres personales que los diferencian entre sí: la sociología, pues, considera a las sociedades y las culturas como constituyendo unidades análogas a las familias humanas, y tiene que precisar el rasgo característico del conjunto y no el de cada una de sus partes componentes.

Por lo que toca a la prueba fenomenológica, lo único que se le reprocha es que ni las matemáticas ni la música presentan síntomas de agotamiento: punto que acabamos de examinar. No se desconoce que la cultura fáustica ha culminado en su apogeo: pero si tal se admite, la línea descendente se impone, por más que puede discutirse sobre la duración del descenso; ya expliqué antes que Spengler no lo fija en la fecha precisa del año 2000, pues antes bien calcula determinadas manifestaciones hasta en 2200 y más allá, desde que el término medio de

la vida cultural no elimina la posibilidad de que tal o cual cultura viva menos o más, cual sucede en los individuos respecto del término medio de la vida humana. Es inexacto, por lo demás, que aquél sea pesimista y que repita sólo la tesis de Nietzsche o la de Schopenhauer: se limita a establecer lo que considera un hecho: un bosque de árboles caducos se destruye, pero está ya naciendo otro bosque futuro de arbolillos nuevos. Es decir, en el fondo el *memento mori*, que se atribuye a Spengler, es más bien un *memento vivere*.

Las consecuencias prácticas de la demostración — y muchos no se preocupan casi de la doctrina sociológica sino de su primer fruto — no son anti idealistas y adoradoras del becerro de oro de lo práctico, sino que comprueban que lo práctico es el rasgo típico del alma actual y lo idealista será sólo la protesta de los menos. La cultura clásica ha dejado rastros innegables en la occidental, y el humanismo de los filólogos y filósofos todavía mantiene encendida su antorcha, pero no modifica la orientación distinta de la segunda: el hecho de que una cultura posterior admire o utilice ejemplos de otra anterior no quiere decir que no tenga la misma análoga trayectoria de vida orgánica y que, como todo organismo, no nazca, viva y muera. Así como la muerte en los individuos es un fenómeno natural, contra el cual sería insensato protestar o pretender negarlo, así sucede con la decadencia de los ciclos culturales, que es su destino biológico cuando han recorrido la trayectoria de su existencia. No comprendo como se irritan tanto los críticos — cual le pasa al profesor Scholz — ante la posibilidad de la decadencia, y se sostiene que es inmoral predecirla, que equivale a proclamar el suicidio, a matar toda esperanza, y es un fatalismo enervante y corruptor, destruyendo en vez de construir, substituyendo la conciencia con la nada. Y sin embargo, el mismo crítico dice a la juventud: «estudiad con amor el libro de Spengler, porque abrirá vuestros ojos, pero, como cuando leáis el *Werther*, no lo imitéis». Paréceme todo esto demasiado melodramático, cual sería exclamación análoga respecto de la muerte de los individuos, fenómeno tan tranquilamente natural e inevitable como la decadencia de todo organismo, la muerte de la sociedad o de la cultura: por el contrario, la muerte es un

poema de esperanza, precisamente porque sin la muerte no hay vida y que la vida surge siempre de la muerte: así, una cultura que sucumbe deja siempre su lugar a una cultura que nace. Es el sol que se entra melancólicamente por la tarde para salir alegremente por la mañana: es la vida eterna que se metamorfosea sempiternamente en formas distintas, pero todas sometidas a la ley biológica universal.

XXXIV

LA CRÍTICA HISTÓRICA: EL HISTORISMO HELÉNICO

La teoría spengleriana, en su concepto de la cultura apolínica, deniega al alma helénica el sentido de lo histórico, de lo cronológico, y sólo le acuerda el de dar a su pasado un valor mítico y legendario. Como se ha visto en clases anteriores, esa característica del ciclo cultural antiguo constantemente es utilizada como contraposición del criterio diametralmente opuesto de la cultura fáustica, que es histórico y cronológico. La crítica profesional, sin embargo, discute esa apreciación de Spengler y sostiene que es equivocada: débese, pues, examinar este aspecto de la cuestión. Pero, a la vez, conviene poner de manifiesto que tal apreciación se refiere a una de las culturas — si bien la que más frecuentemente utiliza — que sirven para la aplicación de la nueva doctrina y que, aun en el caso extremo de que resultara exacta dicha crítica, no modificaría ello ni el criterio de la doctrina ni su metodología, sino tan sólo parte de las probanzas aducidas o de los ejemplos que, aun sin tal carácter de probanza, refuerzan, sin embargo, las conclusiones. Eduard Schwarz, el profesor de Munich, resume la crítica histórica a este respecto diciendo que: «la tesis de que el antiguo no tenía órgano para el pasado, es una afirmación infundada, sobre la cual no puede construirse ni una morfología simbólica ni un conocimiento histórico del alma helénica». Veamos, entonces, cuáles son las razones aducidas por tal crítica.

Por de pronto, ningún crítico pone en duda que quien se en-

golfe en cualquier problema complejo de carácter histórico pronto se encuentra envuelto en una maraña tal de corrientes voluntarias encontradas, de planes, hechos conscientes y sucesos casuales, todos los cuales se entrecruzan de tal modo que le hacen perder el coraje de indagar las causas y efectos. Más aún: la crítica profesional de la época de Ranke resistio la exigencia de éste, relativa a indagaciones pacientes en los archivos y a buscar siempre, en todo estudio histórico, las fuentes originales. Pero la inclinación y facultad de someterlo todo a la categoría de la causalidad se desvanece y renuncia a indagar lo anterior y posterior, cuando las fuerzas históricas se destacan de la niebla densa de los acontecimientos y llega el instante de establecer en cuáles el hombre es empujado por los sucesos o los empuja él mismo, como de fijar en qué proporción aquellas fuerzas son influenciadas por las personalidades que se destacan o por las masas que las rodean: resultan entonces tan enormemente complicados todos los factores que en ello intervienen, que la inteligencia humana se siente impotente para poderlos dominar. De ahí que se llegue a la conclusión de que lo infinitamente complicado de la vida histórica solo puede tomar forma ordenada sirviendose del arte, siendo así que la historiografía es tan arte como la poesía, si bien restringida a los límites más severos de la investigación. El conocimiento de la historia requiere tranquila contemplación, paciente desenredar de los hilos entrecruzados, y esto es sólo patrimonio de unos pocos espíritus selectos y solo en épocas favorables para meditación semejante. Pero los pueblos buscan apasionadamente, en sus momentos críticos, la confirmación de su estado de alma en el pasado, a fin de que esa justificación fortifique la orientación del momento, para lo cual forzoso es presentarla como conclusión fuera de duda: cuando esa rebusca no se limita al pasado inmediato ni siquiera nacional, sino que se extiende a lugares y épocas universales, involuntariamente se amalgaman todas ellas para obtener la imagen deseada y ésta se convierte en la expresión misma de la historia. En instantes tales no se detiene la curiosidad a indagar lo que realmente significa tal material sino que, instantáneamente, se entroniza una adivinación que convierte a las masas pétreas de hechos,

en velos transparentes, y ofrece a los coetáneos tesoros insospechados que parecen emerger de las formas burdas del pasado anquilosado: resulta más seductor elevarse por los aires en aeroplano y obtener así un cuadro de conjunto aproximado, que encanecer con anteojeras, atado a los pergaminos amarillentos, a las inscripciones cuasi borradas, a las medallas indescifrables y a todas las disciplinas heurísticas, tan fastidiosas y tan exageradamente especializadas. Tal es la situación que, en opinión de Schwartz, explica la aparición y el ruidosísimo eco del libro spengleriano, con su marcha victoriosa por todo el mundo civilizado: y que, cualesquiera que sean las objeciones que provoca, ha removido tantas ideas y formulado tantos problemas, que obliga a una nueva comprobación de criterios, métodos y conclusiones.

El propósito de Schwartz es someter a esa comprobación las ideas spenglerianas sobre el sentido histórico de la cultura apolínica.

Comienza por rechazar el concepto básico de que el heleno representa su pasado en forma de mito, sin delimitación de tiempo ni época, lo que explica que la historia de Alejandro, a raíz de su muerte, se confunda con la leyenda de Dyonisos, y que la genealogía de César arranque desde Venus. Se objeta a ello que los mitos no son las leyendas, desde que éstas se forman con una base histórica de recuerdo, y de la serie de factores y tradiciones en el alma popular se hace una crónica que sirve a su vez para edificar sobre ella una historia, de modo que limita el tiempo y el lugar. Se ve, entonces, que es esta una cuestión de terminología, pues no se niega que los helenos gustaron confundir el ejército de Alejandro con la leyenda de Dyonisos, en su gira triunfal por el mundo, siendo indiferente que ello sea un mito o una leyenda; ni tal confusión se justifique por el hecho de que los pueblos, que el mito había concebido como viviendo en tierras de dioses o de muertos, resultaran existir realmente — como los pheacas, los hyperbóreos, los eriadnos, los etiopes, los okeanos — y vinieran a ser descubiertos más tarde por navegantes o colonizadores griegos: porque esa modalidad mental griega de convertir a lo real en leyenda o en mito, es lo que prueba la tesis spengleriana sobre el carácter estático del

alma apolínica. Se observa a ello que pudieron los antiguos identificar así a lo mítico con lo visible presente, porque todos esos lugares fabulosos, que figuraban en la leyenda, se les habían convertido en realidad: pero no es otra cosa lo que sostiene Spengler.

En cuanto a los árboles genealógicos que arrancan de los dioses, se reconoce que ese era el rasgo típico de toda familia antigua de sangre azul, cuyo tronco era siempre la unión carnal de algún dios o diosa con una simple criatura mortal, lo que justifica la ascendencia de Venus respecto de César, porque aquella — la Afrodita, madre de Eneas — venía a identificarse con la fundación de Roma y a convertirse así en potencia histórica y no en mito de la naturaleza. Pero Spengler dice otro tanto, sólo que usa el término genérico de mito y no precisa los matices del mismo, como sería más tarde el culto de los emperadores, como complemento necesario de la monarquía universal.

Incidentalmente formula Spengler la afirmación de que ni Platón ni Aristóteles tuvieron un observatorio, agregando que los atenienses resolvieron prohibir la difusión de las teorías astronómicas. Lo reconoce la crítica: en el Museion de la academia peripatética no existía observatorio; pero afirma que se cultivaba la astronomía y que el astrónomo Endoxus hacía parte de dicha academia, agregando que los caldeos estudiaban las estrellas. Pero es innegable que los conocimientos astronómicos no hacían parte esencial de la cultura general, como sucede en la actualidad: ni el pueblo ni las clases ilustradas se ocupaban de astronomía, apenas cultivada por excepción aisladamente; por eso en el alma griega no se observan rastros de influencia de tal disciplina, siendo así que en el alma occidental son visibles los mismos en su reflejo directo e indirecto. También se reconoce que es exacta aquella recordada resolución ateniense, la cual fué tomada en el proceso de Anaxágoras: pero se busca explicar que fué el fruto de un temor religioso, miedo análogo al de los procesos a los misterios y Hermakopidos, que costó la vida a Sócrates. No otra cosa ha dicho Spengler.

A continuación, sin embargo, se trata de establecer que el astrónomo Meton había construído una tabla de un ciclo de va-

rios lustros para fijar el año solar y lunar, y que esto contradice otra afirmación spengleriana sobre que el antiguo no se amalgamó jamás íntimamente el cálculo calendario de las culturas orientales. Pero esa tentativa infructuosa de Meton, de conciliar el año solar y el lunar, como la posterior de Hiparco, sobre el año solar, no contradicen aquella apreciación, pues son manifestaciones aisladas y el alma cultural no se asimiló íntimamente ninguna de ellas. El hecho de que, siglos más tarde, la iglesia cristiana calculara su pascua de modo diverso de la judía y para ello se sirviera de los trabajos del astrónomo Kallipos, tampoco probaría que Spengler erró en ésto: aún cuando, vuelvo a repetirlo, nada de extraño tendría que errase — y con frecuencia — no pocas veces, desde que interpreta por vez primera, en el sentido de la nueva doctrina, un material histórico enormísimo.

Parecido ataque se hace al concepto spengleriano sobre el sentido antiguo de la cronología. Comienza la crítica por reconocer que tiene plena razón en ello, en cuanto se puede referir al calendario romano y a su cronología, pues el patriciado romano se resistió a considerarlos seriamente, concretándose al arte de dominar y explotar a los pueblos subyugados: se afirma, con todo, que otro es el caso de la ciencia helénica. Pero se descarta la cronología de los reinados egipcios o de los eponymos griegos como fantástica, reconociendo que, en sí, no es ello síntoma alguno del pensar cronológico sino prueba de orden conservatorio, puesto que la verdadera cronología implica sincronismo para comparar las diversas fechas, constituyendo un sistema a fin de que, en la variedad inconmensurable de las denominaciones de épocas, pueda introducirse orden. Y la misma crítica reconoce que cuando aparecía una tentativa semejante entre los griegos, tropezaba con inconvenientes casi insalvables: por un lado, la pulverización política había originado una serie infinita de tales denominaciones de épocas y de listas de eponymos: por otro lado, desde el siglo V la conciencia de la unidad cultural tendía a exijir un conocimiento ordenado del pasado. Se ensayó verificarlo en las agonas, que la poesía y la música inspiraban. Erastótenes y Apolodoro dieron formas a dicha tendencia, que se contentó con un par de datos determinados,

desdeñando la montaña de cifras con que llenan sus anales las culturas egipcia, babilónica y hebrea, y que no son fruto de historia ni poesía sino obra de una inteligencia sin fantasía. Resulta, entonces, que eso no era cronología ni tenía eras calculadas y seguidas, haciendo servir a las olimpiadas como puntos de apoyo para expresar sincronismos y divisiones de tiempo. Pero tan no era eso cronología, que los romanos jamás pasaron de la duda sobre el punto de partida y que hasta muy adelantada la edad media todavía se seguía la práctica antigua de datar todo desde las fechas de los eponymos o regentes. No hubo — pero esto entra ya en el ciclo de la cultura mágica — sino la era de los Seleusidas, y esto mismo fué transitorio. La nueva doctrina, pues, no se apoyó en base equivocada al emitir las afirmaciones criticadas.

Tampoco admite, la crítica de los helenistas, que sea exacta la tesis de que el alma antigua era refractaria a la noción histórica, y sostiene que ésto es una paradoja que la filología destruye. Se basa para ello en que toda historia comienza por ser la crónica de la vida política, como los anales romanos del senado, patriciado y tiempos revolucionarios, o la hebrea de sus reinados y de los macabeos; pero los griegos, fuera de la menor duda, no tuvieron jamás el sentido de la unidad política, por más que se sintieron nación y que a su cultura al principio, repugnara toda dominación extranjera. No otra cosa sostiene Spengler: niega al alma apolínica el sentido político y la caracteriza por la minúscula subdivisión en *polis*, pero reconoce a su cultura tanto la base de su fe religiosa como de la ética filosófica, la poesía creadora, el arte plástico, su oratoria, y tantos otros rasgos; pero en el esplendor de la cultura helénica, de su filosofía y oratoria y de su arte, la política griega es mísera y se apoya en el protectorado extranjero para conservar la libertad de cada *polis*, rivales irreductibles entre sí. No cabe, entonces, historia alguna en cultura semejante, porque la vida política rechazaba precisamente el concepto histórico. Cosa análoga cabe decir del concepto de la crónica local: se describe siempre a los pueblos bárbaros a través de las relaciones de los viajeros jónicos, es decir, como miembros de un pasado petrificado respecto del cual los griegos aparecían como criaturas. La poesía podía, entonces,

dar cierta vida a situación semejante, pero — como el mismo Schwartz lo declara — verdadera historia no cabía porque faltaba el movimiento.

Se pretende, con todo, que la invasión persa despertó la conciencia nacional cultural, precisamente por el contraste entre el despotismo oriental y la libertad consciente griega, y que de ahí vino la historia de Herodoto, en la tensión política de la Atenas pericleica, cuando la importancia ateniense comenzaba a ser un peligro para las otras ciudades helénicas, originando aquella obra las luchas tradicionales por la libertad. Herodoto sienta las bases de la historiografía antigua, con su parte de geografía y etnografía: Tucidides, sin embargo, la califica más bien de lectura de entretenimiento que de historia. La crítica atribuye a la mentalidad griega la propensión a visitar ciudades extranjeras y apreciar sus costumbres: se apoya, para ello, en las relaciones que de la vida hindú han dejado Nearco, Onesi, Kitos y Megasthenes, como las de la vida hebrea de Hekateos. Se agrega que la mejor historia romana es la del griego Polibio, y que ninguno ha dejado un cuadro más completo de los pueblos bárbaros, de su época, que Poseidonios, como en la época de la migración de los pueblos se debe a los historiadores bizantinos la mejor descripción de la corte del rey huno o de la tragedia ostrogótica. Ahora bien: una historia verdadera contiene, junto al elemento artístico de la forma, el crítico de la investigación; si éste es cubierto por aquél, tal historia se convierte en una lectura de entretenimiento. No otra cosa sostiene Spengler: tales narraciones no son historia, en el sentido que la cultura occidental da a dicho término, como realmente no son historias científicas las escritas por Gibbons y Macaulay, Thiers y Gregorovius, pues el elemento artístico de la forma ahoga casi por completo al crítico de investigación. Parecida cosa podría decirse, con un ejemplo argentino, de la obra histórica de Vicente Fidel López: verdad es que siempre tuvo como modelo precisamente a Macaulay.

Para dilucidar, entonces, la observación de la crítica a este respecto, habría que precisar si las historias griegas sólo son narraciones literarias o si, a la vez, contienen seria investigación. Herodoto visiblemente renuncia a toda crítica propia sobre la

tradicion, desde que declara que se propone transmitir lo que ha oído: Hekateos sostiene lo contrario y señala las contradicciones imposibles en la tradición épica. Pero — como lo reconoce Schwartz mismo — para él, como para todos los griegos, la leyenda era la historia; más lógico era, por lo tanto, Herodoto al someter modestamente su propio subjetivismo a la tradición, dejando a los discursos, puestos en boca de los personajes, que reemplacen la verdadera narración histórica. De Tucidides dice Spengler que inventaba detalles cuando le parecía conveniente, lo que niega Schwartz; pero esto es, como se vé, materia de la personal apreciación de uno y otro.

Lo que a la nueva doctrina interesa es cabalmente poner en claro si el concepto histórico de la cultura antigua es análogo a su criterio matemático, es decir, si es estático y no dinámico. Reconoce la crítica, refiriéndose a la historia de Alejandro, que el mundo maravilloso oriental, conquistado por éste, contribuyo a rodear su figura de un nimbo de leyenda, pero afirma que sus generales dejaron lo que se denomina «informes de estado mayor», que son documentos históricos y que, como consecuencia, se desarrolló una verdadera historia de diplomáticos y militares. Pero no se prueba tal afirmación y, en todo caso, si se trata de informes o narraciones sobre cosas actuales, sería eso un concepto estático: es decir, lo que cada uno ha visto personalmente; mientras que la apreciacion spengleriana se refiere más bien a lo cronológico, a lo sucedido en una sucesión de épocas, pues no desconoce que el alma apolínica se interesaba por lo presente, lo que veía. La enseñanza peripatética trazó reglas para escribir la narración histórica artística, y Polibio se inspiró en ellas para su libro; aisladamente se repitió eso más adelante, «si bien — confiesa Schwartz — en conjunto y detalle debe reconocerse que los escritores de historia, sin exceptuar a Tácito, nunca se independizaron de las formas supervivientes de los anales romanos y de los artificios de la historiografía artística». No otra cosa, como se ve, es lo sostenido por la nueva doctrina sociologica.

El historismo de Herodoto fué fruto de la presión de la invasión persa y la explosión del sentimiento nacional helénico, contraste que tuvo corta duración. La esencia del alma apolini-

ca era antiimperialista y de un localismo llevado a su última exageración: por eso la pasajera unificación griega bajo la hegemonía ateniense pronto se desorganizó, chocando con los intereses de las fracciones peloponésicas y con la oligarquía espartana; cesada la lucha contra el persa, todas las ciudades helénicas se volvieron contra Atenas. La suerte de Grecia, tras la guerra de los 27 años, quedó sellada: no volvió a ensayar ser gran potencia y se concretó a la vida independiente de cada ciudad bajo el protectorado de una potencia no griega, como fué la del macedonio Philippo; el jónico Theopompo hace la crónica de la época y ensalza al protector extranjero, pero «la pasión política partidista y la retórica — confiesa la crítica — le impidieron convertirse en un verdadero historiador». Las conquistas de Alejandro no podían entusiasmar al alma helénica porque no eran suyas sino macedónicas, de modo que la leyenda del principio del reinado, que equiparaba Alejandro a Dyonisos, comenzó a ceder su lugar y a convertirse en lo contrario, preparando el camino para el protectorado romano. Polibio mismo pinta a los griegos como empequeñecidos y debilitados, mientras que los romanos eran poderosos y llenos de fuerza: describe la absorción del helenismo por el romanismo. Poseidonios, a su vez, pinta vivamente la doble faz greco-romana de la cultura de su tiempo, con la ecuanimidad de su panteísmo estoico, que le permitió mostrar la decadencia de las dinastías helénicas y la falta de misericordia de la republicana Roma, tironeada por sublevaciones de esclavos y por revoluciones de patricios: el alma histórica de su libro está en la alianza de la etica estoica con la flor del patriciado, personificándose en Catón el menor. No se detiene Spengler en tratar de esos escritores, ni le hubiera correspondido hacerlo, desde que el propósito de su libro no es el de verificar un inventario metódico de todas las manifestaciones culturales en todos los tiempos y lugares, de modo que el no haberlo hecho no invalida en ese sentido la bondad de su teoría.

Porque la crítica reconoce que los griegos han preferido más vivir la historia que no escribirla, si bien en sus grandes momentos han encontrado la expresión requerida para conservarse como nación, consciente de su cultura propia: sólo en la faz ro-

mana de la cultura clásica se pierde esa conciencia, y lo que se refugia en el imperio bizantino propiamente, sale del marco cultural antiguo. Por eso dice Schwartz que la historiografía que dura hasta la época de Justiniano y que suele alcanzar envidiable altura, no es ya una historiografía helénica. Eso, entonces, confirma la tesis spengleriana.

Otra objeción al concepto antihistórico del alma apolínica se basa en que el particularismo helénico tema el culto del pasado, por arrancar de ahí su legitimidad y consagración: cuando Epaminondas ayudó a los arcadios y mesenios a constituirse en forma propia, en el acto crearon éstos una historia primitiva. Pero es cabalmente esas creaciones, que toman la forma de leyendas, lo que Spengler llama el mito de la historia antigua. Se afirma que cada ciudad griega era un museo de antigüedades, por sus templos, inscripciones y restos de épocas en que habían sido independientes, y por la tradición viva de las familias y sacerdocio, las fiestas y los oráculos, de lo que eran más ricos que de monumentos. En la época de su particularismo atómico se produce una literatura histórica local, que colecciona y esparce todas esas tradiciones y consejas: así, Aristóteles ordenó la crónica délfica de fiestas y coleccionó los documentos originarios de la historia del teatro ático; un discípulo de Aristarco estudió la topografía de la vieja Tebas, destruida por Alejandro; sobre las ruinas de Troya existen obras griegas voluminosas, relativas al catálogo homérico y la topografía troyana; otros, como Polenión, se dedican a la epigrafía y a la indagación de monumentos. Todas esas afirmaciones de la crítica parecen, entonces, contradecir la aseveración incidental spengleriana de que el antiguo no coleccionaba y carecía de interés por lo pasado. Pero menester es examinar la época en que tales manifestaciones se producen porque, de lo contrario, resultará que salen del ciclo cultural antiguo y corresponden al mágico árabe, como sucede con la inmensa biblioteca de Alejandría y el florecimiento de escritores griegos, tanto en filosofía como en otras disciplinas; pero no eran ya exponentes del alma cultural apolínica sino de la mágica, así como los escritores griegos de la actualidad no representan el alma de la *polis* antigua sino la de la cultura fáustica.

Pero no sólo de esos puntos de vista es atacada la teoría spengleriana. El profesor O. Th. Schulz, de la universidad de Leipzig, considera que se trata, en el fondo, del humanismo en la enseñanza, porque si la cultura antigua es la base de la occidental, y si de las lenguas de Pindaro y Horacio proviene lo que en los idiomas modernos tiene más vida, la orientación humanista de los estudios debe mantenerse; pero si resulta no ser así, debe suprimirse, porque lo que toda cultura debe tener en vista es su propia esencia, el *tua res agitur*. Prescindiendo de la objeción a la fórmula lineal de la historia antigua, edad media, moderna y contemporánea, y a la extensión del concepto de lo antiguo, es exacta la limitación de la terminología spengleriana de lo antiguo a lo del grupo cultural del Mediterráneo, es decir, al ciclo greco-romano. En cuanto a la trayectoria de la civilización occidental hasta el final de su decadencia, se hace notar que la obra spengleriana no la limita al término medio milenario sino que la calcula en dos o cinco siglos más todavía, precisamente por la imposibilidad de determinar fechas fijas donde intervienen factores esencialmente variables. A este respecto se comparan las deducciones de Spengler con las predicciones del novelista H. W. G. Wells, quien — en su reciente libro *Outlines of history* — compara la cultura occidental con la china y, sirviéndose de pruebas gráficas, muestra cómo la expansión china en los primeros siglos de la era cristiana empujó a los pueblos nómades asiáticos hacia el imperio romano y produjo el derrumbamiento final de la civilización antigua.

Lo que para la crítica histórica es significativo, es la indiferencia aparente del libro spengleriano respecto de las disciplinas de la historia y de la filosofía de la misma: «esto — dice — lo resiente dolorosamente al historiador profesional». *Inde irœ:* tal confesión demuestra cuán involuntariamente tendenciosa se torna dicha crítica, que busca aniquilar a un iconoclasta. Por eso añade: «no se ocupa en modo alguno de lo que han escrito Dilthey, Harnak, Kjellen, Lamprecht, Lotze, Windelband, Wundt, y sólo incidentalmente alude a Burckhardt, Mommsen y Ranke, y alguna vez a Bachofen: de las investigaciones filológicas e históricas, de la etnografía y religión comparadas, de la ciencia germánica sobre la antigüedad, de lo que Erwin Rohde

dice sobre la psiquis griega, de nada de esto se ocupa». A todo ello debe observarse que la índole de la obra de Spengler no era la de ser ni una enciclopedia metódica ni un examen crítico de las disciplinas históricas y morales: es una nueva doctrina sociológica, con su criterio y metodología propios, ilustrada con la aplicación del método a determinadas situaciones culturales, de modo que lo que debe examinarse es si tal doctrina está o no justificada, y si las probanzas aducidas son o no exactas, pero no si ha dejado de citar a tal o cual historiador.

Se comienza por prescindir de examinar el criterio y el método de la nueva doctrina, y se trata de mostrar los errores de detalle en que ha incurrido su aplicación. Así se observa que la alusión al libro de Grote — *History of Greece*, que conoce cualquier estudiante — está errada en el segundo libro de Spengler, sobre *Prusianismo y socialismo*: tratándose de libro tan trillado y de alusión tan incidental, cabe cualquier explicación por esa errata. Además — como el mismo Schulz lo reconoce — «ciertamente, en una obra de tales proporciones y de más de 600 páginas, que se ocupa de tantas materias y las relaciona entre sí, deben encontrarse muchas deficiencias».

En la primera clase me referí ya a esta crítica a lo Valbuena, con motivo de rastrear en una frase de Platón el germen de la doctrina spengleriana sobre la antítesis de naturaleza e historia, como dos formas distintas de ordenar la realidad como imagen del mundo: una realidad es naturaleza en tanto cuanto subordina lo que está siendo a lo que es, y se la llama historia cuando procede a la inversa: debe, pues, ser contemplada y comprendida en sus elementos: lo que ya se conoce, es idéntico con la naturaleza, pues esta es el ser definitivo; mientras que la historia es el eterno *devenir*, es decir, una imagen del mundo en que lo que ha estado siendo domina a lo que ha sido, y por lo tanto exije se la comprenda por la intuición. La frase de Platón tiene con ese concepto su analogía: pero, aún en la hipótesis de que hubiera sido su origen, eso no interesa a la nueva doctrina desde que no se discute la exactitud del concepto sino la paternidad de la idea. El concepto copernicano de la teoría spengleriana, que se ocupa de los grandes ciclos culturales y no de una sola humanidad, considerándolos como organismos metafísicos some-

tidos a la ley biologica de todos los organismos, es atacado en su originalidad pretendiendo que Helmolt, en su gran *Historia universal*, hace cerca de un cuarto de siglo que sometió el pasado al criterio exclusivo geográfico: pero Spengler no procede así, pues ese factor es sólo uno de tantos factores — cual el racial, tradicional, económico, político, religioso, etc. — que influyen en la orientación cultural de las agrupaciones humanas, mientras que la tendencia de Helmolt es simplemente la de la antropogeografía: una de las tantas doctrinas sociológicas demasiado parciales, que Ratzel había ya ilustrado antes que él. Resultan, pues, infundados los óbices a la paternidad de tal o cual aspecto de la nueva doctrina, por más que para la sociología sea eso secundario y sólo interese directamente al autor mismo. Schulz hace uso de comunicaciones privadas de Spengler, cuyo contenido no reproduce: en alguna se refiere a que no ha trabajado con el fichero usual de la erudición sino apelando a sus recuerdos; en otra, que el material histórico que aduce, como elemento de juicio, sólo es utilizado, en el primer tomo, en las dos series primeras y que la tercera se refiere al segundo volumen, aún no publicado.

La esencia de organismo en cada cultura es encarada más como vegetal que animal: este error se explica por tomar al pie de la letra la referencia al paisaje madre en toda formación cultural, siendo así que lo interesante del concepto es el carácter orgánico y no mecánico de los ciclos culturales. Para facilitar la crítica se prescinde de los organismos humanos o animales y se concreta la comparación a los vegetales, como si con ello se buscara descalificar o aminorar a la nueva doctrina: pero este recurso fácil de polémica sólo puede producir efecto en quien no haya estudiado la obra criticada, de modo que no vale la pena insistir en ello. En cuanto a la duración de las cuatro grandes culturas mencionadas por Spengler, se reconoce que no hay nada que observar, salvo la omisión de otras, como la cretomicénica, la fenicia, etc.: a este respecto desde un principio hice notar que lo aducido en el libro es un ejemplo pero sin carácter excluyente y que, para nosotros americanos, las culturas precolombinas eran tanto o más interesantes que las aducidas. También se acepta el concepto de alma cultural como unidad funcional, en

lo cual las almas de las diversas naciones que componen el ciclo de culturas concluyen por diluirse; es el espíritu de la cultura e implica la función de la misma, tal cual lo concebía Windelband al decir — en su última conferencia universitaria antes de su muerte, 1915 — que el alma popular es sólo una unidad funcional y no substancial. Retorna aquí el prurito de atacar al autor en la paternidad de sus ideas; pero lo que interesa a la sociología, en esto, es el concepto de organismo metafísico cultural, lo que implica entonces que tenga una alma propia y toda alma es siempre función de la personalidad de su propio organismo, siendo indiferente el dirimir la eterna controversia sobre la esencia del espíritu, si es substancia o no, pues basta su exteriorización como función. La crítica molusca — como el mismo Schulz dice — discute renglón por renglón este libro; eso no interesa a la sociología, de modo que es secundario dilucidar si la época jónica corresponde a la madurez o a la ancianidad del ciclo cultural antiguo; si Tucidides pertenece a la decadencia helénica o no; si Sócrates y Platón son del otoño de dicho ciclo; si Euclides lo es del invierno del mismo; como si los primeros tres siglos de nuestra era deben incluirse en la cultura clásica o en la árabe. Tampoco si se menciona o no a Menelao, el creador de la geometría esférica; si Diophanto, el del álgebra, corresponde al ciclo árabe o al griego; si Esparta contradice o no la tesis de carecer de carácter la cultura apolínica, o Séneca la de carecer aquélla de voluntad; si Anaximander se refiere o no al espacio entre tierra y cielo, etc. Todos esos detalles, verdadero catálogo de *peccata minuta*, son de orden erudito y a la sociología no la preocupan, pues la nueva doctrina no se invalida con que se discutan apreciaciones aisladas respecto de tal o cual detalle. El mismo crítico lo dice: « siendo todo ello falso, sin embargo la doctrina en conjunto puede ser siempre exacta »; a pesar de ello, no abandona el procedimiento de atenerse a los detalles y prescindir de las líneas generales.

El concepto más combatido es el de ser antihistórica la cultura antigua; se aduce en contra: 1° la arquitectura griega; 2° la reconstrucción artística después de la invasión persa; 3° su culto de lo pasado; 4° la inhumación; 5° la medición del tiempo por relojes. En cuanto a la arquitectura, se sostiene que si la

primera época griega fué de madera era porque los bosques cubrían el suelo y era esa la forma más directa y económica de construccion, como sucede hoy día en Escandinavia : pero los cimientos eran de piedra ; y que, en cuanto a obras públicas para el porvenir, el túnel de Eupalinos a Samos y el puerto del Pireo son ejemplos de ello. Por lo que toca a la reconstrucción artística, se aduce que la miseria del momento explica el sedimento persa. Referente al culto de lo antiguo, el homérico de los héroes sería de ello prueba, como el de Alejandro por Aquiles, el mismo posterior de Alejandro, la pasión por la fama en el verso horaciano : *monumentum ære perennius* ; se agrega que fueron los turcos los que destruyeron los monumentos antiguos y la edad media los imitó en esa barbarie, usando para sus viviendas los materiales de las grandes construcciones griegas y romanas, como sucedió con las piedras del Coliseo romano. En lo relativo a la inhumación, se combate la deducción basada en Homero y se afirma que los griegos creían en la inmortalidad, con la acción de las Erineas y Harpías, su culto délfico de la limpieza espiritual, por más que quepa clasificar eso como dionisiaco más que apolínico : si bien en el período romano los lemuros, espíritus errantes de los que fueron, y el culto de los *divi parentum*, están indicando el respeto por los muertos, como el endiosamiento de los emperadores y el culto de los héroes, que se convertían en espíritus protectores de los sobrevivientes ; además de que junto con la cremación homérica se usaba la inhumación en la tierra, como Poulsen — en su libro *Die Dyplongräber und die Dyplonvasen* (1905) — lo demuestra. Por último, respecto de los relojes, se recuerdan los relojes mecánicos de agua y sol, y la klepsydra sibilante de Platón, como la ateniense « torre de los vientos ».

A todo ello cabe observar que, respecto de la arquitectura, es evidente que las construcciones de madera no han sido concebidas como para durar una eternidad, mientras que la cultura epipcia, al trabajar la dura piedra, revela ese rasgo innegable : cierto es que los edificios en madera suelen durar a veces siglos, como se observa en no pocas ciudades de la Europa central, donde se ven casas de madera que fueron construídas en el siglo XIV o XV ; pero esto no es el rasgo simbólico de la arquitectura

del respectivo ciclo cultural, sino caso de excepcion, y lo que se busca es precisar lo primero y no registrar lo segundo. En cuanto al culto de los heroes y de los antepasados, no es ese un concepto cronológico ni historico, sino mitico o religioso. Respecto de la cremación e inhumación, no se niega que lo primero fuera el procedimiento homérico; que el referido libro de Poulsen demuestra precisamente que, alrededor de la Acrópolis ateniense, casi todas las tumbas son de incinerados y que esto era la costumbre general desde el siglo VI (a. C.) por más que se citen casos excepcionales de inhumación; que las estatuas en las tumbas — como el renombrado Apolo, de Tenea, hoy en Munich — no significan el concepto del porvenir sino del presente, mostrando quién era el que allí estaba; que la cremación era la costumbre romana, pero paulatinamente, sobre todo en la época imperial, la inhumación, hasta que el cristianismo suprime la cremación. Por último, en lo referente a los relojes, hay que tener presente la diferente manera griega de contar el tiempo, y que no se anunciaba por campana sino por silbido del aire; que los relojes solares pertenecen a la cultura babilónica y los griegos los adoptaron junto con la klepsydra; que fué la cultura mágica la que los tomó de la bizantina, habiendo regalado Harum al Raschid a Carlomagno (807) un reloj de agua; que después se inventaron los de pesas. Como se ve, se trata de puntos de erudición cuyos detalles pueden ser discutibles pero, en el significado simbólico de esos fenómenos sociales como expresión del alma cultural, la tesis spengleriana queda en pie.

Toda la crítica sigue desenvolviéndose en esa forma pedante y minúscula. Así, discute si el Panteón de Agripa merece o no el nombre de mezquita, como si el faro de Alejandría pudo haber sido el modelo de los minaretes orientales o de los campaniles occidentales; si la descripción del parque rococó coincide o no con la que trae una carta de Plinio el joven; si la astronomía árabe reposa o no sobre la griega, como lo sostiene Ryska; si la alquimia mágica está o no contenida en la física de Aristóteles, como lo pretende W. Stein, en su libro *Der Stein der Weisen und die Kunst Gold zu machen* (1915).

Se arguye contra la afirmación fundamental spengleriana de ser la ciencia apolínica una verdad relativa a su cultura; pero

para ello se aduce un pasaje de Herodoto en que dice que es amigo de la verdad, y otro de Pitágoras sobre que los filósofos aspiran a la verdad. Pero eso no contradice aquella afirmación, pues ella no niega que se busque la verdad — «la única soberana que tenemos, decía Binding, es la verdad» — sino que la que se lograba era siempre relativa, pues expresaba sólo la convicción del alma cultural respectiva. Por lo demás, se reconoce expresamente que Spengler ha caracterizado con exactitud la falta del drama de carácter en lo antiguo, la de las autobiografías, la de la música de contrapunto, etc.: como que el alma fáustica siente diferentemente que la apolínica.

La crítica más grave de Schulz es la de que ningún historiador está hoy autorizado a hablar de una muerte orgánica de las grandes culturas, pues sólo debe indagar lo que realmente han sido: y que no existe ejemplo de que una cultura haya sucumbido por debilidad de edad ni por enfermedad; porque de las ocho culturas aducidas, cuatro por lo menos siguen viviendo — la china, la hindú, la árabe y la fáustica, — por más amorfas y usadas que parezcan, pero son susceptibles de rejuvenecimiento o de renovación en otra forma, como sucede con la nipona, salida de la china; y porque las otras cuatro — la babilónica, la egipcia, y antigua: como fué igualmente el caso de la creto-micénica y la fenicia — desaparecieron violentamente, y las maya e incásica, de igual modo. No puede, entonces, saberse si las que continúan existiendo no se transmutarán en alguna nueva forma, de modo que no cabe hablar de muerte o decadencia, pues su duración es muy superior al término medio milenario, apenas equivalente a treinta generaciones, a nueve largas vidas humanas y a la que alcanzan no pocos árboles. Si se aduce que las culturas evidentemente envejecen y que la edad avanzada es la antecámara de la muerte, contesta el crítico que hasta ahora las culturas únicamente han modificado sus tendencias o han usado de sus fuerzas para formar y propagar otras formas, como lo demuestra la tendencia cosmopolita del estoicismo en contraposición al localismo de la *polis*, y la expansión de lo romano, sobre todo de su derecho; en ello cada cultura puede obedecer a una corriente subterránea de su creencia o ser influenciada exteriormente: así sucedió con la antigua, en la forma de supervivencia artificial de su idioma

desde el renacimiento. En la cultura occidental el modernismo técnico es independiente de aquélla, porque en las otras culturas se perpetúa el aspecto tradicional, como sucede con las hindú y china, por las que parece no pasara el tiempo. Sostiene Schulz que la cultura occidental es la del tipo superior humano; Windelband distingue entre desarrollo biológico e histórico: sólo lo primero puede explicarse, pero no lo segundo; Herder pretende que era la educación del género humano; Hegel, el despliegue del espíritu del mundo; Kant, el desarrollo del concepto de libertad; y no pocos modernos, un mecanismo sometido a ley. Ésta, en opinión de Schulz, es la contradicción fundamental spengleriana porque de una parte explica, según lo entiende las fases aisladas de toda vida, y, de otra, compara homológicamente dichas fases; pero, si no hay realmente posibilidad de que se comprendan entre sí las culturas, resulta entonces imposible que el pensamiento de la nuestra resuelva el misterio de las otras. Dice Spengler que el materialismo de Hackel es análogo al fetiquismo del hombre primitivo: apenas nos separa de Homero ochenta generaciones y sólo cuarenta de Julián el apóstata, y sin embargo vivimos hoy el mundo homérico y nuestra legislación es sólo expresión del viejo derecho romano. Los soldados de esta época, como los de la antigua mítico-heroica, van cantando al combate, y la guerra resulta hoy tan actual como entonces; como ese ejemplo, otros comprueban que todas las situaciones antiguas, las escenas y manifestaciones, son, para nuestra comprensión, tan claras como si fueran actuales. Así se repiten las épocas de auge en lo cultural, en forma análoga en literatura, ciencia y artes; el esplendor posterior como el anterior, hasta el método pragmático de escribir la historia fué el de Aristarco de Samos, Scaligero, Vico. Lo que la mediocridad hace, envejece: lo que el genio produce, perdura. El desarrollo cultural es parecido en la aparición de hojas y flores cuando llega el momento propicio, es decir, cuando están llenadas las condiciones que en la vida individual aparecen distintas de la vida de las comunidades o los pueblos: así, la idea de progreso se reemplaza, en la evolución general, por la mas profunda de la solidaridad y de la previsión de los demás, puesto que en relación con ella está la acción de la fuerza de vida, que retrocede cuando aquélla

falta. La existencia humana tiene un objetivo: si la tierra hace posible la vida durante un millón de años, los 6000 de los anales históricos apenas representan la ciento sesentava parte del total, como si de las 24 horas del día hubiéramos sólo vivido ocho minutos, lo que no permite sacar deducciones por el resto. Por eso sostiene Schulz que, en vez de encontrarnos en el final, estamos recién en el principio.

A ésto debo observar que se vuelve así al concepto de la historia linear, de una humanidad, y que se encara la tesis spengleriana como de la muerte de la humanidad, mientras que es todo lo contrario lo que sostiene la nueva doctrina sociológica. Comienza por rechazar el concepto de humanidad y de su historia linear, reemplazándolos por los ciclos culturales de las grandes agrupaciones sociales del pasado, y considerando a éstas como organismos metafísicos análogos a los organismos físicos y sometidos, por ende, a la ley biológica de la vida: es decir, del nacimiento, desarrollo y muerte. Así como esa trayectoria en la vida individual no impide que se sucedan las generaciones unas a las otras, así análoga trayectoria en la vida cultural no impedirá que las sociedades también se sucedan unas a las otras. La crítica de Schulz cae entonces por su base: no se trata de la muerte de la humanidad, de una especie de juicio final, sino de la evolución de todo organismo, sea vegetal, animal, humano o social. Las analogías que encuentra entre distintas épocas son cabalmente lo que la nueva doctrina denomina manifestaciones simbólicas culturales y las compara entre sí por medio de cortes transversales en la vida de cada ciclo cultural. No se explica este terror a la muerte de una sociedad, cuando se encuentra muy natural la de los individuos: es exactamente lo mismo.

De ahí entonces que debe dejarse a un lado las controversias de detalle sobre hechos históricos aislados o la rectificación de tal o cual apreciación relativa a esta o aquella omisión: esas son minucias de erudición, que debatirá el autor de la teoría con sus críticos. Pero lo que al estudioso interesa es que ni el criterio ni la metodología de la nueva doctrina sociológica resulte invalidado: y esto — hasta el momento actual — es lo que sucede. De modo que podemos aplaudir una doctrina, haciendo

salvedades respecto de su aplicación a tal o cual ejemplo, porque, ni en el caso de encontrarse mérito a tales rectificaciones, modificaría eso aquel criterio y aquella metodología.

XXXV

LA CRÍTICA FILOSÓFICA

La carta de Spengler leída en la primera clase de este curso da la clave para fijar su posición respecto de la crítica a la faz filosófica de su doctrina: no le habían interesado tales disciplinas durante su vida académica y su breve paso por la docencia secundaria, y sólo formó su convicción filosófica en los años subsiguientes, como consecuencia de sus estudios artísticos e históricos. De ahí que los filosófos profesionales encuentren tanto que objetar, de ese punto de vista, en la obra spengleriana. Por eso Karl Joel dice que, en este libro kaleidoscópico, en en el cual parece que los más variados conocimientos se derriten al calor rojo para convertirse en un precipitado único, debe sin embargo reconocerse siempre el impulso filosófico como tendencia a las grandes líneas espirituales, como fuerza simpática que cristaliza el anhelo de nuestra época, y que no es lo que menos ha contribuído a la honda impresión producida por el libro.

Pero la nueva doctrina no es una filosofía sistemática sino un método filosófico. En una de las clases anteriores examinamos su faz metodológica, como procedimiento: ahora habrá que concretarse a la inspiración del método, como filosofía de la obra. No habría sido posible, en sociología, formular una doctrina nueva sin dar a ésta una orientación filosófica. La confesión del autor, de no haber hecho especial estudio de la filosofía en su vida académica, y de no sentirse atraído por ella ni antes ni después, explica su actitud poco simpática a la filosofía universitaria y sistemática, a la historia de dicha disciplina, y el hecho sorprendente de que, cuando opina sobre ella, se apoya en dramaturgos y prácticos — como Hebbel, Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, por una parte; y por la otra, Marx, Engels,

Darwin — y sólo se refiera a dos filósofos de verdad : Nietzsche y Schopenhauer, contentándose con una simple insinuación al pasar respecto de otros, como Feuerbach, Dühring y Weininger. Es decir, lo que ha llamado su atención en la riquísima evolución filosófica del siglo XIX son únicamente los pensadores explosivos y volcánicos, los grandes derrumbadores del pensar corriente, que se le antoja despectivamente ser sólo filosofía de la cátedra, vacías palabras académicas : sus juicios rotundos respecto de la filosofía de profesores, de la psicología y de la epistemología, son ecos involuntarios de la tesis de Lange sobre la psicología sin alma, la duda de Comte sobre la introspección, la de Hegel sobre la teoría del conocimiento. Calla sobre Bergson, por creerlo quizá un filosófo de influencia pasajera, más brillante que profundo, expositor predilecto de público femenino, cual lo fuera Caro en época anterior : pero tampoco menciona a Eucken, quien realmente está lleno del espíritu fáustico puro ; ni a Dilthey, que personifica el historismo escéptico ; ni a Simmel, cuyo relativismo simbólico es conocido, hasta en su invocación de Goethe y Rembrandt. Tampoco se apoya en los trabajos de filosofía de la civilización de Troeltsch, quien, sin embargo, aplaude la obra spengleriana, y había con anterioridad restringido la aplicación de la causalidad, sosteniendo las convergencias religiosas y las relaciones de los fenómenos sociales; ni menciona el criticismo histórico de Windelband y Rickert, con su faz fisionómica de la historia. Pero es que Spengler no ha querido deliberadamente escribir una obra sistemática y erudita, prefiriendo dejar de clasificar los árboles del bosque a fin de poder mostrar el bosque mismo : en todo caso, lo que eso significaría es que es exponente de la mentalidad de su época y que ha condensado en forma personal y original lo que flotaba esparcido en el ambiente cultural. No se le puede entonces hacer un reproche de que no proceda como si escribiera una historia académica de la filosofía, citando cronológicamente autores y obras : por eso tampoco alude al funcionalismo infinitesimal de la escuela de Marburg, ni a los tipos intuitivos de la fenomenología, ni a las leyes estilistas de la estética contemporánea, ni a la serie de conceptos fragmentarios de todo color que se encuentran repartidos en el positivismo, el psicologismo, el pragmatismo y aun

el antirracionalismo del día. Por lo demás, Spengler sostiene que la filosofía — como todo otro fenómeno social — es relativa y, por lo tanto, sólo expresión del pensar de su época, lo que ya insinuó Hegel; de modo que no estaba obligado a trazar su catálogo ordenado, siendo así que su historismo radical es genético, como el de Dilthey, rechazando lo aprioristico y ateniendose a lo evolutivo. Considero estéril la crítica que se ocupa en rastrear en qué obra de algún filosofo de épocas anteriores se encuentra un pensamiento parecido a los que sucesivamente formula Spengler, pues aún en el supuesto de que se encontrara tal paternidad parcial, nada significaría ello para la nueva doctrina, que entoca todas esas corrientes dispersas para hacerlas producir una luz vivísima que ninguna de ellas, aislada, podía lograr. No es culpa suya si tal vez muestra que el concepto biológico de los organismos es la clave de la vida social — como lo es de la individual, de la animal o vegetal, de la misma universal — y que el principio mecánico de los sistemas solo clasifica lo que ya ha terminado su período evolutivo: es esto lo que, para los profesionales, aparece como un sacrilegio filosófico, siendo así que es simple divergencia de apreciacion, pues el historismo spengleriano no es sino un evolucionismo orgánico.

Mientras tanto, es innegable que la teoría de ser las sociedades organismos metafísicos, simplifica el problema de la vida universal: somete a las culturas a las sociedades y a la misma evolucion biológica y orgánica de los individuos, de los seres animados. Se le reprocha que haya comparado a las culturas con las plantas, lo cual es exacto en cuanto ambas son organismos, pero no lo hace en contraposición con los individuos o los animales, como si la existencia cultural fuera más vegetación que vida: mientras que, al considerar a las sociedades como organismos, las somete a las mismas leyes biológicas de éstos, en cuanto a la influencia del factor genético o racial, del geográfico o del *habitat*, de la variada serie de otros factores que condicionan la vida, sea esta vegetal, animal, humana, social o cultural. Precisamente tales organismos metafísicos tienen — como los físicos, de todo género — su alma propia, y la nueva doctrina, al ahondar esa nueva psicología de las culturas y mostrar cuál es la expresión de cada alma cultural y cómo se manifiesta en

todos los fenómenos sociales, ha proyectado por vez primera un intensísimo rayo de luz para iluminar el centro de vida de toda cultura y la sucesiva evolución de la misma. Es, pues, infundada la crítica de que así se aisla cada cultura y se la petrifica: cada organismo cultural nace, vive y muere, como todo organismo individual, sin que esto signifique que los individuos se aislan o petrifican: por el contrario, en uno y otro caso, el atavismo y el ambiente ejercen influencia innegable, como a la vez otros factores sociológicos, por más que — en razón del tiempo y del espacio — no todos los individuos están en relación con todos los demás y frecuentemente no tienen punto de contacto con la mayor parte de sus semejantes, como sucede igualmente con las sociedades o las culturas, que suelen abarcar varias sociedades a la vez o concretarse a una sola. La solidaridad universal en la vida orgánica es una ley biológica: ni plantas ni animales, ni hombres ni sociedades, se substraen a la misma, y la experimentan voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente, en bien o en mal: lejos de ser en esto estrecha, la doctrina sociológica spengleriana es, por el contrario, mucho más amplia que la sociología anterior, mostrando que la ley de la relatividad es también universal: es decir, que cada organismo — físico o metafísico — sigue análoga trayectoria pero con manifestaciones relativas a su propio desarrollo, condicionado por la serie de factores que influyen en la existencia.

La orientación filosófica antropocéntrica, que hace del hombre el núcleo del universo y a éste girar alrededor de aquél, único ser semejante a Dios, cuyo espejo es el alma, de modo que — como lo proclamaba el escolasticismo — el hombre es el rey de la creación, con leyes distintas de las del resto del mundo: tal orientación ciertamente no simpatiza con la nueva doctrina. Ésta destruye tal mito, un tanto cómico, y muestra que el individuo es sólo uno de tanto seres existentes en el universo y que todos los organismos siguen idéntica trayectoria de nacer, vivir y morir, en perpetua metamorfosis biológica: las sociedades, los individuos, los animales, las plantas. De ahí que las viejas disputaciones escolásticas sobre libre albedrío y otros problemas análogos, no tengan cabida en este libro: igual libertad relativa tienen todos los organismos, análoga alma, parecida autonomía,

semejante aspecto: es decir, todo es relativo a la existencia de cada organismo, y esa es su morfología, su fisionomía. Desaparece así lo convencional y lo arbitrario: a las sociedades, como a los individuos, hay que estudiarlas comparativamente y en sus manifestaciones jamás existe el capricho sin fundamento, sino que las expresiones de su alma son siempre coherentes.

El preconcepto humanista de las escuelas lleva a los filósofos profesionales a criticar las comparaciones con otras culturas que no sean la antigua clásica, pretendiendo que se sirve de ellas para desconceptuar a ésta. Es ello una exageración, pues los sociólogos critican lo contrario, pretendiendo — como hemos visto en la clase anterior — que se sirve deliberadamente sólo de la cultura clásica para facilitar su tesis, que habrían contrariado las comparaciones con otra cultura. Se ve, pues, cuán infundado es el reproche de los filosófos, porque en determinados momentos Spengler encuentra que la cultura occidental presenta fenómenos simbólicos más homólogos con los chinos, babilónicos o egipcios, que con los greco-romanos. Se le enrostra desconocimiento del pensar helénico, cuando es sólo apreciación distinta y apoyada en el diferente criterio matemático de ambas culturas: la piedra de toque del concepto matemático le sirve para comprobar la armonía de orientación en la fenomenología social en una época dada. Su concepto del alma apolínica y de la fáustica no pretende ser despectivo o inequitativo para la cultura clásica, pues comprueba sólo el hecho de su diversa orientación; y si la aprecia con el cartabón del criterio matemático, es esta cuestión de idiosincracia en razón de su mentalidad personal, pues cualquier otro cartabón tendría que darle parecido resultado desde que, teniendo todo organismo cultural un alma y siendo los fenómenos sociales las manifestaciones de la misma alma, clara es la armonía que debe reinar en la orientación de esos fenómenos. No es, pues, por aminorar el mérito de la cultura griega, que la encara como plástica, cuantitativa, individual, sino porque esa es la orientación armónica que el alma apolínica da a todas sus manifestaciones, lo cual no quita que éstas hayan alcanzado la cumbre de la perfección no pocas veces; ni por despreciar la civilización romana considera sus manifestaciones más intelectuales que creadoras, su estoicismo negativo.

su existencia práctica, sino porque tal es la armonía que el alma cultural de esa época orienta en todas sus expresiones. Por lo demás, evidente es que Spengler traza sólo las grandes líneas y no puede descender a los detalles: cuando caracteriza la orientación cultural barroca lo hace en sus tendencias esenciales, no pudiéndosele reprochar que no haya traído a colación las damas de salón a la par de los hombres de acero, sus minuetos rococos a la par de sus grandes pintores y músicos; ni echársele en cara que, siquiera como contraposición, aduzca la cultura hindú, con su concepto de ser un sueño de vida, su idea del cero, el anhelo de la nirvana, la contemplación del propio ombligo, la resignación del *kismet* y su dilución en lo infinito: ese idealismo supremo, que desdeña el materialismo de la civilización práctica, cabalmente ha seducido a un filosófo como Keyserling y lo ha llevado, como resultado de su viaje alrededor del mundo, a fundar la escuela filosófica de Darmstadt. Ni cabe combatir la caracterización de la cultura clásica con tal o cual frase aislada de Platón en el *Fedon* o en *Symposion*, porque la dirección y el destino de una cultura no significa que dentro de la misma sólo haya uniformidad absoluta y no sea posible la menor divergencia en ideas o acciones, lo cual sería cabalmente típico de un mecanismo — aun cuando fuera el más maravilloso de relojería — y no de un organismo, cuyas manifestaciones puedan tener matices diferentes según los factores condicionantes del momento. No puede criticarse una doctrina sociológica con la lente del microscopio ni con las anteojeras del especialista, que sólo se concentra en un punto dado sin relación con lo demás, mientras que la sociología precisamente es la síntesis de los conocimientos de detalle para determinar las grandes líneas del cuadro. Ni Spengler es anticlásico ni antihumanista: comprueba que el clasicismo y humanismo obedecen a otras orientaciones culturales y que ésta no es la del ciclo de cultura y la de la sociedad en cuyo ambiente vive él y de cuya mentalidad es exponente; sin duda otros podrán pensar de distinta manera y, aun existiendo en plena civilización fáustica, mentalmente vivir en la atmósfera del helenismo: pero no debe olvidarse que si Goethe, Humboldt, Hegel, invocan y alaban el helenismo como encarnación de la belleza y de la elevación del

pensamiento y del ideal, eso no les impidió ser la personificación del alma faustica en su mentalidad y en su vida entera. Spengler mismo no deja de admirar la belleza imperatoria de la plástica helénica, si bien confiesa su mayor compenetracion con la hermosura infinita de la música beethoveniana: es esto, por otra parte, cuestión de temperamento individual. Ciertamente más lo seduce en Goethe — a pesar de su adoración por él — su intuición de la vida, que su clasicismo, el cual posiblemente, como lo demuestra el estético Vischer en su sorprendente novela *Auch Einer*, es más romano que helénico y su helenismo mas superficial que hondo.

Se discute con Spengler su apreciacion de Kant y si dejó de tener en cuenta tal o cual de sus escritos; pero la referencia a Kant es sólo como símbolo de su tiempo y no como juicio técnico de su producción; por eso la compara a Aristoteles, por cuanto ambas personifican el predominio de la inteligencia en la filosofía, y condicen con análoga orientacion de los demás fenómenos sociales de su época. No puede exigirse al libro de Spengler que sea un diccionario enciclopédico y que todo nombre o vocablo usado sea objeto de una monografía técnica de agotadora erudición bibliográfica: en el caso de Kant, la comparación homológica con Aristóteles bastaba para justificar que la modalidad filosófica siguiente sería principalmente ética; como arranca del imperativo categórico kantiano el comienzo del mandato despótico, que degenerará en egipticismo o en mandarinismo.

La nueva doctrina es netamente fáustica; más aún, nordica. No responde al helenismo luminoso del alma apolínica; y no podría ser de otro modo, pues es, como todo fenómeno de cualquier naturaleza que sea, relativa a su ciclo cultural y a determinada época del mismo. Lo que Taine presintió en cierto modo, Spengler lo formula doctrinariamente pero con el brio fascinador de un convencido, que ha ahondado el pasado para poder caracterizar el presente; el alma fáustica lo llena en todos sus poros y vibra al unísono con todas sus manifestaciones en la vida individual y en la social, con su imperialismo expansivo, su fuerza de voluntad, de dominio y señorio; tales fueron Bacon y Hobbes, Descartes y Leibniz, por más que unos repre-

senten más que otros la orientación armónica del alma cultural de su tiempo, y que resulten más característicos de la cultura occidental Descartes, Pascal, Leibniz, Newton, eminentemente matemáticos, que Bacon, Locke, Hume, que lo fueron poco o casi nada. Pero no es exacto que Spengler convierta a los pensadores en visionarios más o menos nebulosos, ni a las personalidades más o menos conscientes en sonámbulos que siguen ciegamente el estilo de su instinto como espectros del destino, recorriendo el espacio infinito como nuevos « holandeses volantes », a los que no puede mirarse siquiera en los ojos, bajo las anchas alas del sombrero de Rembrandt. Otra de las críticas que se le hacen, dentro de su idiosincracia matemática, es que no distingue entre actividad y pasividad, espontaneidad y receptividad, espíritu y materia, idea y representación, desapareciendo así para él las diferencias entre idealismo y materialismo, racionalismo y empirismo, que matizan a filósofos ingleses, franceses y alemanes, como las de estoicos y epicúreos, lo mecánico y lo dinámico: pero Spengler cabalmente basa su doctrina en esa antítesis de lo mecánico y lo dinámico, no necesitando entrar en todos los matices del pensar filosófico. Por lo demás, así como demuestra que al comienzo del siglo XIX el espíritu cultural orgánico se torna nuevamente mecánico hasta culminar en el darwinismo mecanista, señala la reacción cabalmente contra el darwinismo, la cual orienta a la biología en sentido orgánico e intuitivo; pero el rasgo distintivo de la fenomenología social es el mecanismo, pues la tendencia darwinista se ha convertido en el exponente intelectual del primer estadio de la civilización occidental: Nietzsche y Schopenhauer, por eso, personifican la faz filosófica de dicho estadio, la cual culmina en el cinismo dramático de Shaw, con su pesimismo plebeyo, por más que hayan existido voces aisladas contrarias, pero lo interesante consiste en haber precisado que la orientación filosófica del siglo XX es socialista y plebeya, caracterizándola como intelectualismo de gran ciudad, forma típica de estadio de civilización. El hecho de que hayan habido en otras épocas pensadores de orientación intelectualista o aún escéptica, no significa que tal fuera la característica simbólica del alma cultural de esas épocas, que es lo que el libro se propone especificar, porque ninguna época

piensa de una manera uniforme, pero, dentro de la variedad de tendencias, hay que precisar las que forman la regla general y no las que constituyen las excepciones. El microscopio de la crítica filosófica profesional ataca despiadadamente a Spengler, porque aprecia a tal o cual pensador de una manera que no es la del crítico, olvidando la natural tolerancia que impone cabalmente la diversidad de los criterios individuales de apreciación. Y, sin embargo, el mismo Joel declara que «Spengler, con su antítesis del alma y educación en organismo rural y en lo intelectual urbano, más imponente que la raza misma, ha sentado un principio decisivo en el desarrollo interno cultural», lo que no le impide disputar después sobre el cuándo y cómo ese intelectualismo de gran ciudad ejerce su influencia peligrosa. Todas estas son minucias de escuela, como la que enrostra al libro que, entre la época creyente barroca y la civilización urbana incrédula, no haya dado más lugar al individualismo, de manera que en lugar de trazar una objetiva historia del estilo, la haya substituído por el estilo subjetivo de la historia, y en vez de su predicada morfología de la historia haya proclamado la agitación de la misma: queriendo, como caracterizador puro de las formas, sólo trazar líneas, se deja llevar de su temperamento combativo, y olvida que debe historiar los valores y valorar la historia, convirtiéndose así en apasionado. No hay sociólogo que pueda prescindir de su temperamento y no cabe imparcialidad en el juicio del pasado o del presente, precisamente porque toda convicción es la expresión de la verdad relativa de nuestra mentalidad y, como tal, sirve de cartabón para apreciar lo demás. Spengler tiene, en efecto, convicciones hondas: pero si para ser imparcial fuera menester no tener convicciones, sólo podrían serlo las mentalidades amorfas o vacilantes, que jamás se deciden por lo uno o lo otro.

La crítica filosófica — tal cual la formula Emmel — hace la salvedad de que es muy difícil analizar el libro y que tiene éste tal riqueza de ideas que ha dado nacimiento a toda una «literatura Spengler», pues, cualesquiera que fueren las objeciones posibles, es indudable que el nuevo sociólogo es un descollante historiador.

Pero le niega la calidad de pensador, declarando que es un

epígono de Platón, si bien a través de la exposición de Goethe sobre la naturaleza viva: su doctrina de los fenomenos básicos, la distinción entre cultura posible y real, de la cultura como idea de la existencia individual y general, y como encarnación de esa idea, es el reflejo de la tesis platónica sobre idea y representación, con su apotegma de que todo lo pasajero es sólo una comparación. Spengler acepta ese punto de arranque filosótico, pero no llega a él como resultado de un examen crítico, por manera que se convierte en un dogmático del platonismo: es decir, que su relativismo intuitivo, que protesta contra la violación de las ideas por el cientificismo chato, se apoya sólo en una creencia dogmática. Por eso pretende la crítica que es frecuente la inconsecuencia del relativismo spengleriano: una morfología de la historia es lógicamente inconcebible si no se admiten puntos de contacto entre los diversos ciclos culturales, y los simbolismos homológicos de que tanto se sirve contradicen tal relativismo, pues éste debería ser exclusivo para cada ciclo. El otro apotegma spengleriano de que la historia debe sólo poetizarse, aparece en contradicción con las aseveraciones sobre la evolución analógica de las culturas, basada en la homología de sus símbolos culturales, es decir, sobre hechos comprobados. Más todavía: la nueva sociología sostiene que todos los ciclos culturales tienen ciertos rasgos comunes: el organismo de vida como forma básica, los estadios orgánicos de las estaciones — primavera, verano, otoño, invierno, — el alma cultural, la forma simbólica de sus manifestaciones, la dependencia del ambiente geográfico, la forzada transformación de cada cultura en civilización; rasgos todos que no tienen nada de relativo. Para ser lógico con su orientacion relativista y con su concepto intuitivo del pasado, debía Spengler concretarse al aspecto artístico de la historia, mientras que señala precisamente como objetivo del siglo XX el sacar a luz la estructura de los organismos históricos, distinguir lo necesario morfológico de lo casual, descifrar la expresión de los rasgos históricos y encontrar el sentido recondito de su lenguaje mudo: todo lo cual difícilmente se concilia con el criterio relativista.

Es cierto que a todo esto cabría observar que Spengler — en su recordada monografía de la revista *Preussische Jahrbücher* —

precisamente destruye la leyenda del pesimismo de su doctrina y del alcance de su escepticismo, demostrando la lógica de su relativismo.

Pero la crítica filosófica está empeñada en ponerlo en contradicción consigo mismo. La tesis de una estructura morfológica común a todas las culturas como expresión del destino de las mismas, convierte a dichas culturas en anillos de la cadena de la humanidad; es decir, en el concepto comtiano de la sociología. Porque el destino spengleriano es un gran ritmo cósmico que va de lo orgánico a lo sociológico, sometiendo todo lo existente a la misma ley biológica universal: sólo así se explica la estructura morfológica análoga en todas las culturas. Y ese ritmo lo siente aún quien no lo comprende o acierta a explicarlo, de modo que la ética está en íntimo contacto con ese destino rítmico, que Spengler afecta considerar como independiente de aquélla. La orientación spengleriana sobre no caber repetir lo vivido, por cuanto lo que es ya, deja de estar siendo y no puede volver a estar siendo otra vez, no se diferencia del concepto ético que siente de inmediato la vida y su dirección. Pero Emmel mismo reconoce que la ética racionalista en toda moral teórica lleva el colorido de la cultura respectiva: entonces tiene razón Spengler cuando afirma que toda moral, en su forma y contenido, es histórica y relativa. El hecho de que cada ciclo cultural tenga, entre sus fenómenos sociales, el moral, no es una demostración de la unidad de la moral, como no lo es análoga aparición de lo artístico, científico, político, etc.; es decir, la serie de manifestaciones simbólicas del alma de cada cultura. Hay, pues, que darle razón a Spengler cuando establece que las formas de la moral son manifestaciones de cada ciclo cultural y que, por ende, no existe la moral abstracta y universal. El ritmo de la vida universal no sólo se manifiesta en la estructura de cada cultura sino en la intuición del alma de éstas, al realizar las posibilidades de su vida.

Se le enrostra a Spengler inconsecuencia con su relativismo cuando afirma que el concepto de humanidad es una fórmula hueca: de ser estrictamente lógico, cada ciclo cultural sería del todo independiente de los demás y no cabría morfología alguna de la historia universal. Pero es que existe una unidad cósmica

de todo lo orgánico, la cual está sometida a la ley biológica universal de nacimiento, crecimiento y muerte: Spengler, sin embargo, demuestra que lo que se diferencia es el molde cultural de cada ciclo, que da, a lo que es, su carácter de símbolo. La crítica pretende que si bien es cierto que todo lo que existe es, a la vez, símbolo, y que todo lo pasajero es sólo comparación, en cambio lo que existe es algo más que símbolo y lo pasajero presupone lo eterno objetivo, pues de lo contrario sería una tautología.

Tampoco admite dicha crítica la teoría spengleriana sobre esencia de los organismos, que se hace depender de aspectos meramente externos: así, Spengler considera como faz fundamental la dependencia de lugar de un organismo metafísico respecto del *habitat* geográfico y la evolución de las fases de crecimiento. Pero es que la esencia de un organismo está en la fuerza de vida, que es común a todos los organismos: la esencia de una planta, por ejemplo, es algo más que su dependencia con el suelo y las fases de su crecimiento y agotamiento; porque es parte del reino universal orgánico, sometida a la misma fuerza de vida que los demás organismos. No cabe un organismo sin esa fuerza biológica: se sostiene que Spengler prescinde erróneamente de ésta y sólo caracteriza a cada organismo por sus formas externas, y viene así a convertir al mundo en una serie de fases culturales sucesivas, que se siguen unas a las otras. Es esa eliminación de la ley biológica universal lo que explica el relativismo spengleriano.

Pero Spengler no elimina tal ley: lo único que comprueba es que, en sociología, cada organismo cultural sigue una evolución propia, condicionada por una serie de factores; pero, en la evolución de su existencia recorre idénticas fases, siendo eso cabalmente lo que justifica su morfología de la historia. Emmel se escandaliza con la clasificación sinóptica del material histórico comparativo, con sus analogías de estadios culturales: le reprocha que convierte ese material en algo muerto, mecánico, formalista, sistemático; pero Spengler no podía proceder de otra manera porque tales hechos son cosas que han dejado de estar siendo y se han convertido en lo que es, y desde que se realiza tal evolución es evidente que entran ya en

el dominio de lo sistemático, pues su vida ha terminado.

No me explico, entonces, como dicho crítico pretende que falta el lazo espiritual en esta doctrina sociológica. Para Spengler la historia universal es una totalidad: pero si no puede desconocerse el progreso material desde el hombre primitivo hasta el actual de civilización occidental, no puede negarse que se compruebe a la vez un progreso intelectual: cierto es que Buckle niega el progreso moral y sólo admite el material, pero si éste es más visible que aquél no por eso cabe negar en absoluto su existencia: la doctrina spengleriana, si bien se aferra al desenvolvimiento separado de cada ciclo cultural, tampoco rehusa aceptar que lo alcanzado por una cultura determinada pueda influir en otra, desde que la occidental fáustica es parcialmente producto de la clásica apolínica y de la árabe mágica. Hay, pues, un cierto ritmo cósmico entre los diversos ciclos culturales: el pasado constituye una universalidad polihistórica, con una intensidad creadora que, en cada ciclo cultural, toma forma especial.

El libro de Spengler está lleno de esas síntesis sociológicas: si, en los detalles, puede controvertirse la aplicación de tal o cual de esas síntesis, el problema fundamental de la morfología de la historia está en hacer resaltar esa historia ingenua y juvenil, inconsciente en parte, pero que se observa en toda la humanidad y que, en cada ciclo cultural, se expresa de una manera especial, porque la historia es la experiencia de la vida en forma de destino, tiempo, lejanía y orientación. La misma simbiosis cultural, que Spengler aduce, muestra que las culturas tienen cierta interdependencia al obrar unas sobre otras e injertarse una nueva en el tronco viejo de otra senil, como lo ha demostrado al explicar la cultura mágica como injerto de la apolínica. Lo único es que esa simbiosis cultural es, para Spengler, un caso de excepción, mientras que la sociología anterior la consideraba regla general. En la misma decadencia de Occidente indica Spengler que es visible el injerto del elemento eslavo ruso, como germen de una cultura nueva: no participo en esto de su opinión, pues entiendo que el factor americano será el que oriente el nuevo ciclo cultural, y la actuación lamentable de la orientación rusa, con los excesos de su bolshevikismo leinista —

que no es sino la exageración del marxismo ortodoxo — así lo demuestra. Más todavía: el fenómeno occidental de los *ismos* artísticos es específicamente eslavo y en él ha influido no poco Tolstoï, con su orientación ética expresionista; pero quizá sea más equitativo esperar a conocer el tomo II de la obra spengleriana — y en el cual se propone desarrollar su tesis de la esencia rusa de la cultura nueva — antes de abrir opinión definitiva sobre el particular. De todas maneras — sea la nueva cultura rusa o americana — lo que está fuera de cuestión es que la senectud de la civilización occidental no equivale a la muerte absoluta de la misma sino a su disolución en una nueva forma. Porque es ya visible que está adormecido el impulso del alma fáustica, y que no se nota la dinámica de empuje, el culto de la voluntad, el ídolo de la actividad infatigable. Por el contrario, la orientación que se presiente es antifáustica: en lo ético, participar en el ritmo objetivo del universo; clasificar la acción dentro del ritmo ético de la vida; obrar con la seguridad del instinto que inspira una existencia ética, es, pues, una reacción contra el historismo, imperialismo, relativismo. La corriente típica del estadio de civilización, de abandonar las campañas para rebosar en las ciudades, está convirtiéndose en una contraria, y la excesiva densidad urbana comienza a arrojar fuera de sí el excedente de población. Es decir: el ciclo occidental está en plena simbiosis cultural.

Lo que sí es pueril, es criticar a Spengler porque comprueba el estadio actual de decadencia de un ciclo cultural: no es eso pesimismo artificial ni es tampoco parálisis de la voluntad, sino establecer una situación que no cabe negar; el rehusarse a reconocerlo equivale a la acción poco sensata del hombre que, caminando por un terraplén de ferrocarril y en medio de una angosta vía férrea, vea venir en dirección contraria a un tren con toda velocidad, y crea evitar el choque con cerrar los ojos y no mirar el tren! Spengler prefiere abrir sus ojos cuan grandes son, determinar la velocidad del tren y calcular cuánto tiempo requerirá todavía para llegar: puede errar en ese cálculo, pero el hecho mismo es evidente; así, en la marcha de la civilización occidental, es indudable el hecho de su decadencia y si puede discutirse la predicción de que requerirá dos o más siglos

para terminar su evolución, no cabe desconocer que va en camino directo en tal sentido.

Es menester recordar, a la vez, que Spengler en su segundo libro — *Preussentum und Sozialismus* — se muestra más bien optimista por el prusianismo como disciplina social; pero ese libro respira la atmósfera de la primavera de 1918, en la cual el hálito optimista dominaba. Por otra parte, las profecías son siempre aventuradas: Spengler mismo es archicauto a este respecto y sólo aduce los elementos de juicio para establecer una orientación; no es, pues, un profeta sino un sociólogo. La crítica, a pesar de todos sus reparos, considera a Spengler como el más grande historiador intuitivo del Occidente, después de Ranke, Mommsen y Lamprecht.

Esto sólo basta para revelar que la nueva doctrina sociológica sale depurada y triunfante, de la zaranda de esta crítica doctrinaria: Emmel, en efecto, se ha atenido a los grandes rasgos y no ha querido deliberadamente descender a las minucias ni discutir si tal o cual detalle se presta o no a objeción, lo que habría equivalido a una crítica estéril e infecunda.

También se observa a Spengler — pero esto es más metodológico que filosófico — que abusa de la antítesis y nunca emplea la síntesis, convirtiendo a la vida cultural en un semillero de contradicciones, a pesar de pretender ser el morfólogo de la historia y el fisionomista del alma cultural; se le acusa de incurrir en identificaciones y contradicciones. Pero debe tenerse presente que, para Spengler, el espacio es el único objetivo de las ciencias exactas, no hay leyes causales sino naturales, la historia tiene destino y no leyes, el destino y la causalidad están en análoga proporción a la de tiempo y espacio: sólo lo que carece de vida puede contarse, lo que está siendo es ajeno a las matemáticas como la causalidad, como la cantidad es extraña al tiempo. Es eso, pues, lo que explica su tentativa de fijar períodos a las culturas, lo que no quiere decir que convierta a la historia — como se ha pretendido — en un cronómetro cultural: tales cálculos son siempre de probabilidad y no pueden ser medidos meticulosamente. Algunas veces la crítica hiere en carne viva: la discusión sobre el principio de causalidad muestra que éste, en la nueva doctrina, es un punto todavía vacilante, siquiera

porque la causalidad es elemento del movimiento; otras veces, en lo relativo a que sólo cabe definir unidades visibles de lugar, lo que va contra todas las disciplinas jurídicas y de pensamiento puro; otras, en su concepto de la lógica, que parece ignorar los resultados de esa disciplina en el siglo XIX. Pero sería menester someter frase tras frase del libro a un análisis que exijiría escribir una serie de volúmenes, para poder discutir todas las críticas que a granel se le formulan y que siempre ponen en tela de juicio su manera de apreciar hombres o cosas: el libro ha resultado un blanco sobre el cual se ejercita una legión de tiradores profesionales y aficionados. Lo curioso es que no se combate ni el conjunto ni las grandes líneas, sino siempre detalles de apreciación, sobre los cuales cabe naturalmente disconformidad: así, se afirma que a su método de paralelos y diferenciación falta seguridad y consecuencia, agregando con todo que «eso no aminora su fuerza estimuladora»; y se lleva la exageración hasta decir que el libro es «la disolución de toda filosofía de la historia porque niega la historia misma como conjunto, niega al conjunto a su vez, niega a la tierra, la humanidad, la cultura, la verdad». No es fácil, con una crítica en tal diapasón, discurrir claramente y menos cuando, para facilitar la argumentación, se atribuye a Spengler el no reconocer sino culturas aisladas, mudas y sordas entre sí, casuales e incomprensibles: siendo así que no hay tal, pues — como ya lo he explicado antes — el hecho de caracterizar a las culturas como organismos metafísicos independientes, sometidos, como los organismos físicos, a la misma ley biológica, no implica que — cual en el caso de los individuos, — a las veces, no ejerzan influencia unas sobre otras, o que, otras veces, suceda tal. Según sea, pues, el *habitat* cultural sucederá, como si se tratara del lugar donde se encuentran los individuos, que unas culturas aprovecharán de ciertos resultados de las de otras, si bien pasándolos por el tamiz de su propia alma, como los individuos suelen aprovechar de la experiencia de quienes les precedieron pero pasándola por la zaranda de su espíritu personal: cuando se trata de culturas que han recorrido su órbita en lugares diversos, en continentes distintos, esa compenetración suele no verificarse en todo o parte o en nada, como en el caso de individuos de un continente respecto

de los de otros. Por eso, en el caso spengleriano, lógica es la compenetración de las culturas apolínica, mágica y fáustica, porque su *habitat* se superpone en gran parte; sólo resulta parcial respecto de las culturas hindú, china o nipona, con cuyo *habitat* no tiene punto de contacto; y no hay ni rastro posible de influencia remota, tratándose de las culturas azteca, maya-quiche o incásica, ya que su *habitat* respectivo no tuvo comunicación siquiera en la época precolombina.

La nueva doctrina sociológica deberá, sin embargo, ahondar determinados conceptos. Evidente es la influencia del factor geográfico en la formacion social: pero Spengler quizá le asigna importancia demasiado exclusiva, pues es sólo uno de tantos factores concurrentes, no pudiendo descuidar ni el racial, ni el tradicional — cabalmente la influencia de culturas anteriores, — ni el económico, religioso, jurídico, etc. Por eso en el mismo *habitat* suelen desenvolverse, en épocas distintas, diferentes organismos culturales: en América, por ejemplo, donde antes brillaron las culturas recordadas hace un instante, se desarrollan hoy otras completamente distintas y sin mayor influencia, proveniente de aquéllas; en la misma región asiática, entre el Nilo y el Éufrates, se han sucedido las culturas egipcia, babilónica y árabe, completamente distintas; en la Europa occidental, en el mismo *habitat* ha florecido la cultura clásica y la moderna. Sin duda, por eso es menester tener en cuenta los demás factores concomitantes, antes aludidos; y son éstos, entonces, los que explican la diversidad de los organismos culturales en un mismo *habitat* y, por lo tanto, la diversa orientación de hombres que vivieron en los mismos lugares, pero en distintas épocas, como sucede con los apolínicos Zenón y Euclides, y los mágicos Plotino y Orígenes.

El método comparativo homológico lleva a Spengler a demostrar que cada cultura tiende siempre a elevarse de lo obscuro a lo luminoso: el paralelismo entre el Egipto absolutamente arquitectónico, la plástica antigua, el mosaico bizantino, los ventanales góticos, la pintura al óleo del barroco, la música contrapuntista del rococó, indica que las culturas tienden a emanciparse de lo corpóreo, a salir de la substancia y pasar a la función, si bien en unos casos con más y en otros con menos

resultados; de ahí la diferente caracterización de cada cultura. Además, en todas ellas la órbita es análoga de la existencia rural a la urbana, a la concentración en grandes urbes: religiosa en la primera faz e irreligiosa en la última; el espíritu urbano, con su progreso intelectual, se convierte en el invierno de toda cultura. Cuando muere una y nace otra, la urbe monstruo abdica de su papel de bomba aspirante de la vida cultural y se produce el éxodo a la inversa, abandonando las gentes las ciudades para volver a los campos, hasta que — tras la trayectoria milenaria — el éxodo de los campos a las grandes ciudades vuelve a repetirse.

El método comparativo homológico realmente ha resultado admirable: el estadio final de toda civilización se caracteriza por el entronizamiento del absolutismo, para imponer lo que se considere el bien común. La crítica pretende que Spengler es un absolutista nato, sencillamente porque sostiene que esa será la forma política del estadio próximo de la civilización occidental, olvidando que en todas las culturas, a esta altura de su respectiva trayectoria, se ha producido fenómeno análogo. Ese absolutismo asumirá modalidad distinta y relativa a su respectivo ciclo cultural, cabalmente porque cada cultura tiene su alma propia y su diversa mentalidad: así, el alma apolínica pensaba coordenada y horizontalmente, en lo ancho; la fáustica medieval, subordinado en la altura; la fáustica moderna, central periférica, de adentro para afuera, en profundidad; pero tales diferencias en las direcciones dimensionales se explican por tratarse de culturas que se superponen en el espacio y se suceden en el tiempo. Se sostiene que Spengler, como morfólogo de la historia, cree en la constancia absoluta de las especies históricas y que eso muestra el preconcepto de su pensamiento, basado en un pasivismo y en un determinismo que presenta vacío el núcleo psicológico-ético-metafísico de su concepto del mundo, como negación de todo lo psíquico, ético y metafísico. Pero el considerar a cada cultura como un organismo sometido a la ley biológica de la vida, cuyo final inevitable es la muerte, no implica determinismo ni pasivismo, porque nadie niega que los individuos estén sometidos a dicha ley y el comprobarlo no significa negación de lo psíquico o ético: la crítica, al argu-

mentar dialécticamente en esa forma, busca volver al problema trillado de la libertad hegeliana, alma de las almas, idea de la vida, etc.: pero esto es continuar con un gastado juego de palabras, y con el sistematismo filosófico de la cátedra, al que se aplica la exclamación de Shakespeare: «palabras, palabras y palabras». Para Spengler la esencia faustica está en la voluntad y ésta suprime el problema de la libertad, metamorfoseándolo en el del destino: ese voluntarismo, al agotar su fuerza impulsora, conducirá al estadio del egipticismo o del mandarinismo, que caracteriza la tendencia socialista. La nueva doctrina, con su homología simbolista, se contenta con comprobar: antes cada filósofo rehacía a su manera, en el silencio del gabinete, el mundo y la vida; hoy la sociología busca solo precisarlos como son. Es inútil pretender enderezar la existencia — individual o social — de acuerdo con los deseos de cada cual: los organismos viven obedeciendo a la ley biológica y es inocuo tratar de modificarla. Se insiste en que las sociedades no son como los individuos: así como antes se decía que los hombres no estaban sometidos a las mismas leyes biológicas que los demás seres animados; no se alcanza cómo aún se pueda repetir ese error. Todo lo que vive verifica idéntica evolución, nace, se desenvuelve y muere: sea planta, animal, hombre o sociedad. El argumento de que si las sociedades viven como los demás organismos, sus manifestaciones — sus religiones, artes, morales, ciencias, — son a su vez organismos con vida propia: tal argumento es una falacia, porque esas manifestaciones son expresiones del alma del organismo social y no constituyen organismos independientes, así como las producciones y acciones del individuo son expresiones de alma del organismo individual y no organismos independientes.

No hay pesimismo, pues, en predecir la muerte de la cultura occidental, desde que, como organismo metafísico, está sometida a la misma ley biológica de todo hombre, de todo ser animado, vale decir: nace, vive y muere. No hay, entonces, nihilismo en tal afirmación. Esta verdad sencilla no puede ser destruida por todas las polémicas filosóficas imaginables. El mismo Joel concluye diciendo: «Este libro riquísimo es indispensable para el mejor conocimiento propio de la época, y más allá aún: sus

descubrimientos de las almas culturales orgánicas son de poderosa fecundidad: como se perciben sus almas apolínicas, mágica y fáustica, de todos los rincones de las diversas zonas culturales, en un vastísimo horizonte, con una brillante intuición.» Esas almas culturales son, sin embargo, simples símbolos de cada ciclo de cultura; cada una con su personalidad e individualidad autónoma, independiente de las demás, como cada hombre es distinto de los otros y tiene su sello propio. El eterno misterio de la vida, sin principio ni fin, es la comprobación del perpetuo relativismo, porque cada ser amado vive relativamente a sí mismo, es decir, actúa y produce con relación a su personalidad y a su ambiente, sea que se trate de un individuo o de una sociedad: así como no sería sensato dar valor absoluto a las acciones de un hombre, tampoco cabe concederlo a las de una sociedad. Pero la vida es eterna: los hombres, como las sociedades, repiten sempiternamente su trayectoria de nacimiento, vida y muerte, en cumplimiento de una ley biológica que ninguna argucia dialéctica puede modificar y cuya comprobación, lejos de ser pesimista, es mas bien optimista, porque implica el desarrollo del máximun de las energías de cada organismo en un momento dado y con arreglo a la altura de la vida en que se encuentre.

XXXVI

LA CRÍTICA MATEMÁTICA

Difícilmente es posible, en la nueva doctrina, apartar una de sus partes de las demás a fin de examinarla aisladamente: por eso la crítica relativa a su concepto matemático está íntimamente ligada a la aplicación metodológica en la comparación con otras culturas. Trataré, sin embargo, de precisar el juicio que ha merecido la parte referente al fenómeno matemático, porque no sólo es fundamental sino que ha despertado mayores resistencias con su conclusión de no haber una sola matemática sino tantas matemáticas como culturas.

Debe, sin embargo, observarse que la teoría spengleriana se refiere más bien al estilo cultural, al modo de concebir los problemas matemáticos, que a estos en sí mismos: así, el mundo siempre es y será el mismo, pero cada individuo y cada sociedad lo conciben diversamente, lo ven con ojos distintos, lo convierten en un mundo diferente. Aquella afirmacion, entonces, no implica negar que existan permanentemente problemas matemáticos sino que cada cultura los comprende de distinto modo. Tampoco quiere decir que, en un ciclo cultural, tal o cual espíritu excepcional haya o no podido considerar dichos problemas con criterio diferente que el de dicho ciclo, sino que, así como las excepciones sólo confirman la regla, la orientación simbólica de esa cultura tiene a ese respecto un carácter dado. De ahí que la crítica que se le hace de que cierto párrafo de una carta de Arquímedes a Eratóstenes puede interpretarse como una adivinación del método infinitesimal, no invalida la tesis spengleriana, pues tal adivinación no llegó a concretarse en doctrina ni ejerció influencia alguna en el criterio matemático de la cultura clásica.

Lo que realmente es innegable es que las matemáticas de cada cultura son distintas de las de otras: la occidental, de la hindú, de la egipcia, de la antigua: cada una encara los problemas matemáticos de diverso punto de vista y con criterio diferente, y cabalmente esas modalidades fundamentales están profundamente arraigadas en la individualidad espiritual de cada sociedad, en el alma de cada cultura. La antítesis spengleriana de lo apolínico plástico limitado, y de lo fáustico musical ilimitado, solo caracteriza gráficamente esa diferencia en la cultura antigua y la occidental. El hecho de que se comprendan los teoremas matemáticos clásicos es simplemente un procedimiento de hermenéutica, como lo es el aprendizaje de los idiomas extranjeros, vivos o muertos: es decir, logramos apropiarnos la forma pero, en cuanto a su espíritu, es esto casi irrealizable tratándose de cosas muertas o del pasado: así bastará recordar la disputa insoluta respecto de la música griega desde que, al expresarla armónicamente, ya se la desnaturaliza, o aún la misma poesía, pues la traducción literal de las palabras está muy distante de darnos exactamente la inteligencia de su significado;

lo que explica la variedad de traducciones de un mismo texto. Eso es lo que Spengler afirma del lenguaje matemático: traducimos en el nuestro, con su forma simbólica, teoremas que han sido planteados y solucionados con criterio distinto. Pretende Erich Frank — al especializarse en la crítica matemática de la nueva doctrina — que es posible comprender y traducir el pensamiento matemático antiguo, de modo que las matemáticas son siempre las mismas, pero agrega que «tal generalización no debe comprenderse en el sentido de una inteligencia abstracta y no histórica, como si las matemáticas, en todos los tiempos y pueblos, hubieran sido pensadas y expresadas en la misma forma estereotipada». Pues no es otra cosa lo que Spengler dice: el lenguaje de la forma matemática varía, por más que se ejercite sobre problemas tan eternos como el universo mismo; pero interpretados diversamente por cada alma cultural: cabalmente es eso lo que caracteriza a la personalidad — sea individual, social o cultural — que, para comprender realmente las cosas, debe expresarlas en forma propia cual si las creara de nuevo. Por eso, precisamente porque las matemáticas antiguas, en su forma, son la expresión inequívoca del alma individualísima de su cultura, es que su esencia nunca ahondó tanto los problemas como lo verificaron las modernas, en las cuales el alma occidental se emancipa de la autoridad dogmática de aquéllas y expresa el espíritu de dichos problemas en forma nueva y propia del mundo de su pensamiento. El procedimiento científico estriba más en depurar o renovar las formas anteriores, corrigiéndolas y perfeccionándolas, que en repetirlas simplemente: pero esa renovación, esa corrección, es vivir nuevamente tales conocimientos, es engendrarlos otra vez en el propio ser, dándoles una existencia y un significado muy diferentes del que tuvieran en otras culturas, cuya alma sólo podía concebirlas con su propio criterio y no con otro ajeno. La tradición, entonces, facilita la elaboración del nuevo pensamiento cultural dándole un determinado material transmitido por culturas anteriores, pero no hace en manera alguna que el ciclo cultural posterior simplemente repita lo de las anteriores, así como los individuos, en el transcurso de su educación, se sirven del material transmitido por generaciones anteriores pero lo aprecian con arreglo a su

criterio propio, lo remodelan, lo vuelven a crear. Eso no sólo sucede en las matemáticas sino en todas las disciplinas de los conocimientos humanos, en todos los usos y costumbres, en todas las ideas, en todas las generaciones, pueblos, épocas: cada organismo — físico o metafísico — estampa su propio sello en lo que aprende, actúa, produce.

La doctrina spengleriana, al referirse siempre a organismos, desde los culturales y sociales a los individuales o animales y vegetales, los compara entre sí sin hacer distinción entre lo vegetal, animal, humano o social: la crítica profesional se escandaliza y pretende que es ese un pensamiento de barbarie, pues los árboles nada tienen que hacer con nosotros y el espíritu no es una «cosa en sí» como una piedra o un árbol; pero se olvida que los árboles son tan organismos como los animales o los hombres, sometidos a igual ley biológica de vida y muerte, de modo que el hombre o la sociedad existe en un punto — su *habitat* — y en una época, y desaparece como los árboles que han agotado su savia. Cada cultura aprecia a las anteriores a través de su mentalidad — que es, como en los seres humanos, completamente individual y personal — y las valora a veces de modo distinto según las épocas, apropiándose a su manera las formas simbólicas que condicen con su alma pero reviviéndolas y creándolas así de nuevo: ese es el proceso histórico, que tanto caracteriza a la cultura occidental y que en otras culturas no presenta rastro alguno, como sucede por ejemplo en la riquísima cultura aymará precolombina. Desde que cada cultura vuelve a vivir las ideas y las representaciones, cada existencia cultural es una forma distinta de concebir el mundo y de apreciar sus problemas: no es otra cosa lo que sostiene la nueva doctrina. No cabe la crítica de afirmar que «lo que Spengler denomina culturas jamás ha existido fuera de su cerebro»: con igual derecho podría afirmarse que el sol no existe. Los críticos de orientación individualista no pueden comprender que se prescinda de los individuos y solo se considere a los grupos sociales o culturales: sin embargo sabido es que no existe — ni puede existir — el individuo aislado, pues, por lo menos, tiene que formar parte del grupo básico de una familia para haber podido nacer; no vive — salvo el caso de excepción del misántropo o del anacoreta — el hombre fuera

de sociedad y es el ambiente de ésta lo que forma su mentalidad; por eso la sociología solo estudia las sociedades y no se detiene en los individuos. No quiere esto decir que la humanidad sea un fantasma sino que no existe tal humanidad fuera de las agrupaciones sociales y son éstas, en su forma orgánica de organismos culturales, lo que debe estudiarse para conocer su vida, precisar su alma, comprender sus fenómenos sociales. Volver al concepto hegeliano de que el contenido de la historia es la libertad, es embriagarse con palabras vacías: lo que ha existido y existe y volverá a existir, son los organismos de todo género; a la sociología lo único que le interesa estudiar son los organismos sociales, porque éstos son el verdadero contenido de la historia, es decir, del pasado. La nueva doctrina no pretende que los organismos sociales nazcan por generación espontánea: sin duda son engendrados por otros, desde que la vida nace de la muerte, como sucede en todos los demás organismos. Pretender que la humanidad se substrae a la ley biológica y que el hombre es el rey del universo, ser distinto de los demás seres, con sus leyes diferentes de las del resto del mundo, es volver al viejo preconcepto teológico de la creación del Génesis: entonces ni la sociología ni ciencia alguna sería posible y habría que pedir a la teología, por labios de la patrística, la explicación dogmática de todas las cosas. Colocándose la crítica en posición semejante, no hay para qué seguir discutiéndola: no cabe, en efecto, discusión cuando se invoca la fe, el dogma, la religión. Se comprende que con criterio semejante se ponga el grito en el cielo porque Spengler coloca en el mismo plano a la economía y la moda, que al derecho, las costumbres, la religión, y se tacha semejante cosa de envilecimiento de una cultura. Lo curioso es que se invoca la definición kantiana de ser una cultura la posibilidad de realizar una serie de objetivos, lo que la nueva doctrina dice ser la suma de las expresiones exteriores de la cultura posible, es decir, de su alma, su idea.

Considera la crítica que, en el terreno de la cultura antigua, la nueva doctrina es fácil de rebatir, porque así como las matemáticas eran, para los griegos, *la ciencia*, así su música era *el arte*. Frank, para dar solidez a sus objeciones matemáticas, convierte a la música griega en el alma demoníaca de su cultura:

pero todos sus esfuerzos en ese sentido caen por el suelo al reconocer más adelante que «la música griega, para ser asequible a nuestra sensibilidad musical, debería ser armonizada, lo que equivaldría a privarla de lo que le es más esencial,» de modo que viene a coincidir con Spengler cuando igualmente sostiene que la música, en lo antiguo, es completamente distinta de lo que es en lo moderno. La crítica, sin embargo, argumenta con la desaparición de las obras musicales griegas, aceptando que los romanos eran refractarios a la música, y como se han conservado las obras de estatuaria, se pretende que por ello la tesis spengleriana atribuye a la plástica el carácter de símbolo y lo deniega a la música: pero si sólo se conocen pocos y cortísimos fragmentos musicales, no se alcanza cómo en ellos pueda basarse la crítica que proclama a la música griega como *el* arte por antonomasia; tanto más cuanto que se invoca el fragmento del drama musical *Orestes*, de Eurípides — descubierto en 1892 — cuyo efecto, para el oído occidental, es desconcertante. En cambio los fragmentos de música incásica precolombina tienen, a nuestros oídos de hoy, un sabor profundo de intensa y tristísima poesía. Mientras tanto, todo crítico musical está de acuerdo en que la música griega no es armónica ni puede traducirse en nuestra escritura del pentagrama, y que produce a nuestros oídos sólo una secuela de tonos sin sentido. La nueva doctrina insiste en esta característica: la música griega — vocal, principalmente, y sólo instrumental, subsidiariamente, — era un arte de acompañamiento del drama o de la danza, pero no independiente; como lo era en los pueblos africanos, que Gobineau, sin embargo, proclama como los más musicales de la tierra; ahora bien, la música de acompañamiento, como la palabra lo indica, es sólo secundaria pues lo principal es cabalmente lo acompañado. Se pretende que Damón, el músico griego que se cita, acompañó la política de Pericles con su música; que el canto gregoriano, de la liturgia católica, es sólo una supervivencia de la música antigua: pero eso no desautoriza la afirmación spengleriana de no ser dicho arte lo típico y simbólico de la cultura antigua, sino su estatuaria.

Para combatir el concepto de la plástica antigua, en la nueva doctrina, se aduce que el griego comprendía la estatuaria no

como belleza del cuerpo humano sino como armonía de sus proporciones, admirando más el ritmo de éstas que la hermosura de aquél, y siendo eso lo que indican sus vocablos de simetría y euritmia. En apoyo de eso se aduce que las indagaciones de Puchstein, Koldervey, Jolles, han demostrado la existencia de todo un sistema de proporciones matemáticamente calculadas, lo que ha comprobado Theuer en los templos dóricos: así, en el Partenón los triglifos y las metopas están en la proporción de dos a tres, es decir, que la luz y la sombra se cambian en ritmo creta; que las otras proporciones del templo son análogas en lo ancho y largo, en la altura y lo largo. Pero cabalmente Spengler, sin entrar en tanto detalle, aduce lo mismo: que, en la plástica, las proporciones matemáticas eran observadas con el mayor cuidado, por la orientación euclideana del alma apolínica; es siempre lo corpóreo, lo delimitado, lo que es susceptible de proporciones dimensionales, lo que constituye la expresión artística antigua, pues el cuerpo humano era un microcosmo. La mente griega, entonces, piensa en forma de proporciones matemáticas: la simetría y la ritmia eran sus dos criterios, en lo artístico como en toda la serie de sus fenómenos sociales.

Por eso dice Spengler que el matemático antiguo sólo conoce lo que ve y toca, el cuerpo aislado. Se afirma que el fragmento de Arquímedes, encontrado en un palimpesto, por Heiberg, en 1907, habla de un metodo para la investigación de teoremas mecanicos y que tal método no podía ser otro que el integral: pero esta es una suposición no demostrada, por más que la comparte Zenthen: el fragmento mismo no lo dice: si bien la crítica pretende «que la demostración lógica de un teorema no tiene para qué explicar como se llega a su conocimiento». Arquímedes se refiere al descubrimiento de Demócrito de que la bola es la tercera parte del cilindro y la pirámide el tercio del prisma, con igual base y altura, lo que fué después demostrado geométricamente por Eudoxos: pero de ahí a suponer que eso fuera el método infinitesimal hay un abismo, pues la demostración geométrica era casualmente la que condecía con el concepto matemático antiguo, de lo visible, tocable, medible, y para imaginar que concibió el problema con criterio infinitesimal habría que apoyarse en una prueba positiva y no en simples suposi-

ciones. Spengler muestra como las matemáticas antiguas eran planimétricas, y desconocían la perspectiva: se aduce una frase de Vitruvio, para afirmar que en las decoraciones del escenario del teatro ya se tomaba un punto céntrico para sacar de el las líneas, a fin de que el ojo del espectador diera vida a los edificios pintados en el telón del fondo. Aún admitiendo que prospere tal o cual rectificación de detalle, lo mas que demostraria es que parcialmente se habría entrevisto el problema, pero no que fuera ello una solución adoptada y que caracterice al respectivo fenómeno artístico.

Sin duda los problemas y métodos de las ciencias exactas y físico-naturales, desde el renacimiento, han recibido impulso de la óptica; de la pintura y de la mecanica, de Alberti, Ghiberti, Piero de Franceschi y Francesco di Giorgio Martín, parte la línea que, a través de Leonardo da Vinci, Durero, Tartaglia y Benedetti, va hasta Galileo: analoga evolución, en la cultura clásica, se observa desde Amaxágoras, estimulado por los tratados de pintura. A la vez Tannery sostiene que la teoría matemática de las proporciones ha nacido en la de la armonía musical, y que los pitagóreos dividían las matemáticas en geometría, aritmética, esférica (o astronomía) y música; lo que perduró en la enseñanza hasta durante la edad media, constituyendo el conocido *quadrivium;* pero parece algo aventurado interpretar musicalmente las ecuaciones matemáticas y decir de una que la octava se compone de la quinta y la cuarta, etc. Tal crítica parece haberse propuesto sostener siempre precisamente lo contrario de lo afirmado por Spengler, pues a su vez pretende que todas las matemáticas modernas ya habían sido tratadas en la antigua: que Zenón y Demócrito conocían el problema infinitesimal, como la teoría de las proporciones; que Teateto, a pedido de Platón, descubrió las cantidades irracionales, cuya teoría formuló más tarde Eudoxos. A todo esto — y sin entrar en la polémica de cada detalle — puede observarse que Spengler no desconoce que, aisladamente y como caso de excepción, mas de un concepto matemático antieuclideano no hubiera relampaguea-do en más de un griego, si bien sostiene que no tuvo tal relampago consecuencias positivas en la orientación de las matemáticas clásicas, de modo que no modifica la característica de esta, condensa-

da en el texto de Euclides. Empeñada está la crítica en empequeñecer la importancia o influencia de Euclides, so color de que su libro era un simple texto escolar y que no puede buscarse ahí el significado de la ciencia matemática: pero es que tal tratado fué compuesto a indicación de Platón, para condensar el saber matemático de la época y servir de preparación a los filósofos presuntos, de modo que el libro euclideano fué la propedéutica exigida a los candidatos a la academia platónica y ha sido considerado, desde entonces, como el resumen de la ciencia matemática antigua, tanto que aún sirve de texto escolar todavía hoy en las escuelas públicas anglosajonas, tan aferradas a lo tradicional. La doctrina spengleriana, entonces, ha tenido razón al denominar euclideana a la ciencia matemática clásica, y la crítica no puede desconocer que Euclides es especialmente esterométrico, por más que pretenda que su importancia ha sido obra posterior del neoplatonismo: «en la academia — reconoce el mismo Frank — en la cual de generación en generación la enseñanza de Euclides fué conservada fielmente, obtuvo ese texto elemental una consideración canónica y fué considerado como el principio y fin de todo el saber matemático de la época de Platón, como una especie de comentario matemático a la filosofía platonica». No dice otra cosa Spengler, y eso sólo bastaría para que la nueva doctrina sociológica resulte ilesa de la crítica matemática profesional, y no necesite discutir rectificaciones de detalle. Porque en más de una de éstas pudiera acaso tener razón, técnicamente, la crítica, sin que ello invalide la caracterización general que la teoría spengleriana formula; más aún, en el supuesto de que ésta debiera ser rectificada en tal o cual forma, para la sociología eso resultaría secundario, porque, como ciencia de síntesis, se sirve de todas las disciplinas auxiliares pero sin rehacer o comprobar todas las investigaciones de cada disciplina, de modo que cuando una de éstas rectifica o cambia una conclusión antes aceptada, la sociología admite la nuevamente formulada y en ella se apoya, pues no le sería posible proceder de otra manera.

El concepto doctrinario de ser todos los fenómenos sociales de un organismo cultural expresión del alma de éste, y tener, en cada época de la existencia de dicho organismo, una orien-

tacion armónica cabalmente por ser una sola el alma que inspira todas esas manifestaciones, resulta comprobado hasta por la misma crítica matemática, la cual reconoce que « en la conciencia meticulosa, en el casi pedantesco orden de las matemáticas griegas, se encuentra un parentesco íntimo con el estilo ático ».

Cierto es que con la lógica del pensamiento se indagaban así los secretos de la realidad y que tal suceso trajo consigo un cambio completo en la filosofía : en la academia peripatética la influencia de Aristóteles unió sistemáticamente el estudio de los antiguos, tiñendo de arcaísmo y clasicismo a la filosofía platónica por influencia visible matemática ; de ahí que Demócrito, Anaxágoras, Platón y Aristóteles, nos parezcan tan modernos comparados con Parmenides, Anaximander, Heráclito, Empédocles. Y Frank declara a este respecto : « si hoy todavía la filosofía de Platón parece tan moderna, que hasta se ensaya interpretarla con ideas kantianas, debe tenerse presente que es siempre el mismo libro — el de Euclides — el modelo no superado del verdadero método científico, *more geométrico* », condiciendo así con Spengler y justificando que tome a Euclides como símbolo del concepto matemático antiguo. Excusado es, entonces, seguir a la crítica en todas sus disquisiciones respecto a las fases secundarias y aún insignificantes — para caracterizar la orientación general — de las menores manifestaciones intelectuales antiguas, como la relativa a la escuela médica de Cretona, que « casi nada se ocupó de matemáticas científicas » ni de la tendencia política de los pitagóreos : de este grupo Philolao es el matemático, pero la crítica tiene que reconocer que « une el espíritu simbólico puro de tradición pitagórica con el moderno pensamiento matemático », dando así razón a Spengler. Es, pues, innecesario investigar — en la escuela de Pitágoras — la diversidad de tendencia de los « acusmáticos », verdaderos ortodoxos, y los « matemáticos » heterodoxos, hasta la revelación de la ciencia oculta matemática, debida a la indiscreción de Hippasus ; ni hasta qué punto sea auténticamente atribuible a Pitágoras todo lo que se cobija bajo su nombre, como el teorema del cuadrado de la hipotenusa ; ni cuál es el aporte, dentro del saber matemático griego, de las tradiciones de ese género egip-

cias y babilónicas: todo eso es asunto de erudición detallista, pero que no rectifica ni modifica la doctrina spengleriana.

Ciertamente los arquitectos griegos de los siglos VI y VII a. C. han debido, para realizar sus asombrosas construcciones, tener profundos conocimientos matemáticos, a fin de calcular todo con meticulosidad y elaborar con exactitud los planos: los tres grandes templos de la época — el santuario de Apolo, en Mileto; el de Ereón, en Samos; y el Artemisión, en Éfeso — revelan que han debido haber verdaderas cofradías de constructores dirijidas por técnicos de gran saber: el arquitecto Chersiphron, constructor del templo de Éfeso, ha dejado un fragmento que demuestra cómo procedio para resolver los problemas matematicos, desde las máquinas de transporte hasta la erección final. Pero eso no es negado por Spengler, cuando dice que «el espíritu antihistorico griego sacó las matemáticas de la nada», pues no precisa el momento en que tal sucedió, ni ello indica que no se sirviera de los conocimientos de practicones, como suelen ser los maestros constructores, sino que la ciencia de las matemáticas tuvo, en su espíritu, aquel principio: lo fundamental en la tesis spengleriana es el concepto estético y corpóreo en el alma apolínica, lo que no niega a ésta su facultad de pensar. La crítica pretende que el pensamiento griego, en vez de ser limitado a lo estático, era dinámico, porque Parmenides dice en alguna parte que el cuerpo no es ser, sino forma del no ser, deduciendo de ahí que el ser es el espíritu, para llegar a considerar la vida sólo como un paso hacia la muerte y a ésta como el comienzo de la verdadera existencia espiritual, ya que Heráclito dice que Hades y Dyonisos son uno mismo; pero tal divagación visionaria es sólo fruto de excepcion y no característica del alma griega, además de que, como concepto matemático, tampoco se diferencia del estático y corporal, sino que lo admite y sólo afirma que, fuera ya de este mundo, existe el reino espiritual de Hades en el cual vive a la vez Dyonisos, es decir, donde sólo moran los espíritus desprendidos de los cuerpos. Buscar argumentos contra la apreciacion de Spengler hasta en la astronomía griega, para sostener que ésta concebía el espacio infinito y que Giordano Bruno lo ha reconocido en *La cena delle ceneri*, meditando el miércoles de ceniza sobre lo que pudieron haber pensado los griegos a

juzgar por los fragmentos que de ellos quedan, parece mas bien probar que a esos fragmentos incompletos se les ha completado involuntariamente con los conceptos del intérprete y se ha prestado al autor original ideas que sólo estaban en la mente del humanista, que creia así reforzar su pensar, tan audaz para su tiempo; pero esto, en vez de contradecir la tesis de la nueva doctrina sociológica, antes bien la confirma. El mismo Spengler dice que la idea copernicana relampagueó alguna vez en Aristarco, pero sin dejar rastros; lo mismo ha podido eventualmente comprobar en muchos otros detalles o casos, sin que ello fuera suficiente para pretender que el pensamiento cultural griego sea aquel aislado, y no el que lo caracteriza verdaderamente; pero es quizá ir demasiado allá cuando la crítica aduce el *Timeo* de Platón como prueba de la idea copernicana, desde que allí lo que se dice es que la tierra gira sobre su eje, idéntico al del mundo, y que al rededor suyo giran en círculos concéntricos la luna, el sol y los cinco planetas; más bien se ve en esto la confirmación de la tesis spengleriana, y de ahí a sostener que la idea copernicana es griega, hay gran distancia.

Cosa análoga habrá que decir de la crítica al concepto spengleriano sobre la popularidad de las matemáticas antiguas. Por que no ha dicho que sólo existiera una ciencia uniforme, resumiéndolo todo, y tan simplista que todos la comprendieran, sino que el concepto geométrico estaba al alcance de cualquiera por tratarse de cosas visibles, tocables, medibles, contables. El hecho de que existieran independientes astronomía, música, óptica, mecánica, medicina, geología, zoología, botánica, y que no fuera fácil poseerlas a todas con igual intensidad, tanto que Platón renunció a indagarlas en detalle y que Aristóteles declaró serle imposible conocerlas todas, no es una razón para atribuir a su influencia que no prosperase aquella «idea copernicana» de Aristarco: y si tal fuere, eso no sería sino darle razon a Spengler, pues lo que caracteriza el saber griego y expresa su alma apolínica es más bien Platón y Aristóteles que no cualquiera de los *dii minores* del mundo intectual helénico. El mismo Frank, a pesar de su apasionada defensa de Aristarco, dice que « por la autoridad de que gozo Aristóteles encontró aquella idea una resistencia tenaz en los filósofos como en la gran masa: aún en

los círculos más especialmente matemáticos y astronómicos tuvo indudablemente adversarios enconados»; la faz romana de aquella cultura, así como reprodujo la plástica griega agregándole los visibles tarugos de apoyo, así lo hizo en el sistema ptolomeico, convirtiendo a la tierra en masa fija e inmóvil. Eso da, entonces, razón a Spengler; lo simbólico a este respecto, en la cultura apolínica, es el concepto ptolomeico.

Podría así seguir *ad infinitum* analizando una por una las objeciones de detalle a la faz matemática de la nueva doctrina, pero considero suficiente lo anterior para sostener que, si bien cabe sean discutibles tales o cuales afirmaciones de detalle y en lo cual la sociología deja a la ciencia misma de las matemáticas pronunciar la última palabra, en cambio la orientación general de la teoría relativista resiste victoriosamente a la impugnación, pues las manifestaciones simbólicas del alma cultural — en el ciclo antiguo — resultan exactamente interpretadas, de modo que la comparación homológica con la cultura occidental no ha sido invalidada.

XXXVII

LA CRÍTICA EGIPTOLÓGICA

Antes de entrar en la faz más característica de la aplicación de la nueva doctrina, es decir, a la comparación de las culturas apolínica y fáustica, considero conveniente tomar el caso aislado de la cultura egipcia — tan admirablemente tratado por Spengler — y someterlo al crisol de la crítica técnica de los egiptólogos. Wilhelm Spiegelberg, de la universidad de Heidelberg, lo ha intentado, llegando a la conclusión de que son deficientes los conocimientos egiptológicos de Spengler, si bien no los desconoce. Pero, dado el lugar prominente que las referencias a la cultura egipcia tienen como comprobación de la nueva doctrina sociológica, menester es examinar la exactitud de esa imputación: hasta ahora, en la serie de críticas técnicas analizadas, se llega al resultado de que, en las líneas generales, la teoría spen-

gleriana sale ilesa, si bien cabe, en los detalles, discusión respecto de sus apreciaciones.

Dada la extraordinaria duración de la cultura egipcia, que ha excedido largamente al término medio milenario de las otras, claro está que sus diversas edades — los *tempi* musicales de su existencia — han tenido su *andante* y su *allegro con brio* quizá más pronunciados que en las demás culturas, cabalmente porque, durando más, han podido acentuarse más hondo.

Se le reprocha a Spengler su idea de la organización política egipcia, sobre todo porque no parece haber tenido en cuenta los trabajos de Erman, Eduard Meyer y Breasted: pero sabido es que no se citan casi fuentes en este libro y que, no conteniendo tampoco una bibliografía de conjunto, no es fácil decir si tal autor ha sido o no consultado. En las referencias a la época faraónica se nota piso más firme: sostiene Spengler que desde Alejandro todos los gobiernos antiguos se sirvieron de la práctica administrativa faraónica; quizá es esta una afirmación un tanto aventurada, pues la administración romana tuvo caracteres típicos propios. Lo que es más importante es la tesis de que en Egipto cada habitante era un empleado, es decir, un funcionario, de modo que ese tipo cultural ahogaba la iniciativa individual y convertía la actividad de los habitantes en una función social orientada en el bien común, tal como lo determinaba el gobierno: cierto es que no puede ponerse en duda la existencia de una clase media independiente, que se ocupaba de los oficios y las artes, pero aún así no se ha probado que el carácter simbólico del funcionarismo egipcio no fuera el rasgo típico de aquella cultura, lo que reviste especial importancia porque — como se recordará — el egipticismo sirve de término de comparación con el socialismo y se predice que será esa la forma social futura de la cultura occidental.

No se habrá olvidado la forma fascinadora con que Spengler caracteriza el simbolismo de las pirámides. Comienza por señalar que el Nilo era el símbolo básico de la dirección, lo que es exacto porque — como lo reconoce el profesor Wiedemann, de la universidad de Bonn — los templos egipcios fueron siempre construídos paralelamente al río y aun, a veces, siguiendo las curvas del mismo, lo cual pude personalmente comprobar en

mi estada en Egipto, a principios de 1913, como lo hago notar en mi libro *Una vuelta al mundo*. La dirección longitudinal del templo perteneciente a cada pirámide, representa — en la tesis spengleriana — el símbolo del sendero de vida del alma egipcia, tanto que dice « la existencia egipcia era la de un caminante : todo el lenguaje de formas en su cultura tiende a realizar ese *leitmotiv* », como la serie de estatuas siempre encaminadas hacia adelante, las avenidas de esfinges, los ciclos en relieve de los muros de los templos. A esto observa la crítica que tal rasgo no es exclusivo egipcio, pues se nota en el arte de otros ciclos culturales, desde que análoga cosa puede sostenerse respecto de los templos griegos y las naves de las catedrales góticas, cuyos caminos parecen llevar a un punto central : como en la procesión de las panateneas, de Fidias, o en el friso del altar de Pérgamo, o en las composiciones en relieve del sarcófago de Alejandro, o en las pinturas murales etruscas o en las series de imágenes de los vasos griegos. Pero, aun aceptando que el símbolo del sendero — que es, en el fondo, la imagen de la vida — se encuentre aisladamente en otras culturas, no quita ello que domine por completo la egipcia y constituya propiamente su símbolo soberano : las mismas estatuas funerarias sentadas, o aisladas, o en grupos, que se encuentran en las tumbas de las necrópolis egipcias, tampoco contradicen aquel símbolo, pues este no excluye el descanso transitorio en el andar sempiterno hacia la muerte, personificada en la tumba. Es, pues, demasiado absoluto pretender que tal símbolo es lo menos característico egipcio ; menester sería probarlo y eso no sería fácil, pues en mi recordada visita a Egipto he podido cerciorarme de ello : todas las ciudades, todas las necrópolis, todos los restos antiguos egipcios presentan, sin excepción, ese rasgo predominante ; como ninguna otra cultura ha personificado con tanta intensidad la gran preocupación de su vida, el imperativo categórico de su deber, el destino irresistible de su existencia. Pretender que pueblos nómades, como los árabes, tengan más grabado en su alma semejante símbolo, sólo porque, en razón de ser tales nómades, cambian constantemente de lugar, es una afirmación caprichosa : ni se apoya en prueba definida, pues monumento alguno árabe tiene tal característica, y el cambio de residencia no implica el

símil del sendero único sino que, antes bien, lo contradice: ni ello significa que el pueblo egipcio, tan sedentario en razón de su arraigo alrededor del Nilo fecundante, fuera migratorio, pues el símbolo del sendero no implica migración sino camino hacia adelante, siempre en la misma huella, sin desviación posible. La calma típica de la vida egipcia, y que su arte pone de manifiesto, y aún, podría decirse, personifica en las mismas pirámides, lejos de contradecir aquel símbolo del sendero lo confirma más y más: es la vida tranquila, con un destino fijo, por camino indicado. Los estudios de Ludwig Borchardt sobre el desarrollo de la construcción de las pirámides y el espíritu de su arquitectura, no contradicen tampoco aquel símbolo, mantenido invariablemente en todas y cada una de las pirámides, en todas y cada una de las tumbas, en todos y cada uno de los templos. Es, pues, indiferente detenerse en las etapas diversas de la construcción de pirámides, en el plano inclinado para el acarreo de materiales, en la faz técnica de la realización de la obra gigantesca: lo único que, del punto de vista sociológico interesa precisar es si aquel símbolo es o no expresión del alma egipcia, pues siéndolo se convierte en la inspiración armónica de todos los fenómenos sociales de su época.

Por lo demás, exacto es el paralelismo de la arquitectura y de la organización política, desde que, en toda cultura, todos los fenómenos sociales — como expresión del alma cultural — tienen orientación armónica en cada época, lo que cabalmente permite la aplicación del método de comparación homológica por medio de cortes transversales en las culturas. En la época de las pirámides, el faraón era la cumbre del gobierno y habíase convertido en tal después de lenta evolución partiendo de los gobiernos regionales, así como las pirámides eran la forma final de las tumbas escalonadas y representaban la realización arquitectónica del estado centralista del viejo reino egipcio. A conclusión análoga lleva el fenómeno social religioso coetáneo: se reprocha a la nueva doctrina un conocimiento deficiente del mismo porque, en alguna parte, se refiere al concepto del Ka como si fuera el neutro y no parte esencial del culto de los muertos; se agrega que no es exacta la afirmación spengleriana de que, para el egipcio, la pirámide sobre una tumba real era un triángulo,

una superficie enorme que cerraba todo camino y dominaba la llanura, con la más poderosa fuerza de expresión de cualquier lado que uno se aproxime a ello; tan sólo porque Breasted sostiene que para el egipcio la pirámide, que se elevaba gigantesca sobre las tumbas enanas de los coetáneos, representaba el símbolo sacro del sol naciente mucho antes de que disipara las sombras de las tumbas de los magnates que reposaban al pie de la tumba real, para continuar montando la guardia aún en la muerte. Pero aún siendo así, en nada varía tal concepto al anterior, porque ambas interpretaciones no se contradicen sino que se complementan: sobre todo, no modifica tampoco el fenómeno simbólico del sendero, que es, precisamente, lo interesante en este caso, como caracterización del alma cultural egipcia.

Otra de las afirmaciones sociológicas de la nueva doctrina es la relativa al empirismo egipcio, es decir, al hecho de ser una cultura de acción pero no de teoría: pues sus matemáticas no pasaron de cuentas prácticas, su filosofía sólo se ocupó de la sabiduría real de la vida, salvo en su aspecto filosófico, y su medicina sólo fué colección de recetarios. Es verdad que, respecto del último punto, H. Schneider ha encontrado en la medicina egipcia una cierta teoría de los ácidos, pero en todo caso se trataría de un aspecto de excepción, pues la regla general es la señalada por Spengler, quien dice «por todas partes ni rastro siquiera de teoría, sino una instintiva maestría en la práctica» de modo que se obraba sin discutir y a todo se atrevían pero callando sobre ello. La crítica observa — esta vez con toda razón — que en lo de callar hay evidente exageración, porque se conocen numerosos y detenidos papiros conteniendo colecciones de proverbios, datos médicos y matemáticos, que demuestran lo bien que observaban los egipcios, pero sin sistematizar sus observaciones: pero Spengler tampoco lo desconoce desde que se refiere al libro de cuentas de Ahmes, si bien no lo toma muy a lo serio, lo qué es cuestión de apreciación y respecto de lo cual cabe discusión. No se han descubierto aún libros más completos, pero no es eso motivo para descalificar al de Ahmes.

También se discute la afirmación spengleriana de que tenía hondo significado simbólico el pulimento brillante de la piedra en el arte egipcio, porque tendía a desviar la mirada sobre la

parte exterior de la estatua en dirección a lo incorpóreo. La verdad es que, sin embargo, ese pulimento tenía por principal objeto conservar la piedra de los estragos del tiempo, desde que los egipcios tendieron siempre a dar a sus obras el carácter de lo eterno y por eso trabajaron, a pesar de todas las dificultades técnicas, las piedras más duras como el granito y el diórito. Todavía podría esta interpretación conciliarse con la otra, pero ésta resulta contrariada con el hecho de que es frecuente observar en las estatuas egipcias pulimentadas que se han pintado los párpados y los labios, lo cual tendería a retener la mirada en lo corpóreo y no a facilitar su desviación a lo incorpóreo. Pero es ésta, en el fondo, solo una observación a un punto de detalle, que no rectifica la interpretación global de la cultura egipcia.

Hay una afirmacion que también se presta a critica: la relativa al arte egipcio de navegar. Reconoce Spengler que lo hicieron, pero sólo como navegación costanera y no de alta mar. Pero es que los egipcios tuvieron buques de vela de alto bordo hasta para la navegación oceánica: el solo comercio marítimo con la isla de Creta contradice la tesis spengleriana, pues presupone la navegación de alta mar. Herodoto, por otra parte, ha alabado la navegación egipcia y referido la parte importante de su armada en la batalla marítima de Artemisión. Con todo, los historiadores modernos se muestran algo escépticos al respecto y, cuando más, lo reconocen sólo — como lo hace Assmann — a los fenicios. De todas maneras, este detalle es sólo un argumento coadyuvante en la teoría de Spengler y, aun cuando resultara rectificado por completo, no modificaría las conclusiones respecto de la cultura egipcia.

Lo que no puede negarse es que Spengler ha tratado al fenómeno artístico egipcio con especial cuidado, precisamente porque dicho fenómeno es el más elevado y significativo exponente de una cultura. Ciertamente se detiene más en el arte de la época de las pirámides que en el de las otras dinastías. A este respecto se contenta con afirmaciones un tanto imprecisas, como cuando caracteriza al arte de la 4ª, 5ª, y 6ª dinastías, siendo así que es distinto el de las dos primeras del tercero: por lo menos, el de la 6ª dinastía es mas bien la expresión de una decadencia

artística que no de un florecimiento. Pero esta rectificación sería sólo un detalle.

Lo que es más grave — si bien al respecto sólo se detiene el libro en la parte tabelaria del material histórico para las comparaciones sociológicas — es la apreciación de Spengler sobre el arte tinita, que caracteriza como un caos de formas artísticas primitivas, de simbolismo linear místico y de ensayos de imitación ingenua, mientras que Spiegelberg le demuestra que es precisamente el período en que el arte egipcio toma su forma definitiva y que es quizá la época creadora más importante en esa cultura. Para la nueva doctrina, con todo, tal rectificación — aun resultando exacta — no ejerce influencia alguna, porque esa calificación no ha servido después para comparación homológica alguna, de modo que no invalida tampoco ninguna de las conclusiones de la teoría.

No tiene igual fundamento la crítica a la calificación relativa a los reinos intermedios. Porque si es cierto que de esa época han desaparecido todos los templos construídos con columnas de madera, no es ello suficiente para afirmar que ya se usaba la construcción posterior del reinado nuevo. Las ciudades, templos y necrópolis egipcios que hoy se conocen son excavaciones, pues fueron recubiertas por la arena y permanecieron enterradas más de 4000 años; esto en parte las ha conservado, pero sólo en lo que es piedra, pues la madera ha desaparecido, salvo en las tumbas cerradas herméticamente. Por lo demás, la literatura de papiros es todavía deficiente: es posible que, con las excavaciones metódicas que ahora se hacen, se logre descubrir más y más papiros, pero hasta ahora la luz que arrojan los encontrados no es mucha. Es, por ello, curiosa la observación de Spengler de que la literatura del viejo reino no conoció el idilio, pues los papiros del nuevo contienen poesías amatorias que harían presuponer lo contrario. Puede decirse que, de este punto de vista, la egigtología está aún en sus comienzos, pues sólo recientemente se ha organizado en forma científica el trabajo de excavaciones y conservación de lo encontrado, llevando lo más significativo al riquísimo museo del Cairo.

Afirma también Spengler que en los 1500 años desde Amose a Cleopatra la cultura egipcia sólo había apilado estatua sobre

estatua, imitando servilmente a las generaciones anteriores. Dudo que aquél haya visitado al Egipto, pues el referido museo contiene, de la época aludida, una serie de obras llenas de movimiento y muy naturalistas: además, las cabezas retratadas de la 26ª dinastía revelan la lucha entre el arcaísmo idealizado y un realismo que busca su camino: son esas las cabezas a que seguramente alude Spengler en razon de su parecido con los bustos romanos, pero las clasifica en el nuevo reinado cuando resultan posteriores. Parecida observación se le formula respecto de su apreciación de la 19ª dinastía, porque si las columnas de esa época son un retroceso en su forma retorcida, la pérdida de sus miembros da a sus formas cilíndricas, y no divididas, un cierto efecto imponente en la arquitectura, tal cual se propusieron los arquitectos del tiempo de los Ramessidas: es decir, no eran — como las de la época anterior — columnas finamente divididas como estatuas y destinadas, como éstas, a ser consideradas aislamente, sino que eran parte de la masa y, por su número y forma, servían al proposito arquitectónico para proclamar ante el mundo el poderío de los faraones de entonces.

También se combate la aserción de ser las ruinas de Karnak y Luxor el final del sentimiento egipcio de la forma, la muerte del alma cultural egipcia. Esas ruinas son de la época de los Ramessidas y he podido ver en el tempo de Abydos, en los relieves de la tumba de Sethos, las formas más elegantes: lo mismo se observa en la estatua de esa época que se encuentra en el museo de Turín. Por eso dice Spiegelberg que el alma egipcia había comenzado a apagarse, pero todavía conserva su fuerza creadora hasta la época de los Ptolomeos.

En conclusión: la crítica egiptológica rectifica un par de apreciaciones de detalle, discute otras, pero realmente no desautoriza la exposición de la nueva doctrina. Si lealmente la disciplina auxiliar de la egiptología tiene que modificar tal o cual apreciación de Spengler, la sociología — precisamente por su carácter de ciencia sintética, que se basa en las conclusiones de las disciplinas auxiliares — admitirá dichas rectificaciones; pero la nueva doctrina, en esta parte, ha resistido también a los embates de la crítica.

XXXVIII

LA CRÍTICA HUMANISTA

Entramos hoy a la parte más delicada de la serie de críticas a la nueva doctrina: me refiero a la referente al concepto de cultura apolínica, sobre todo en su manifestación artística como fenómeno simbólico, lo que es fundamental porque sirve de constante elemento de comparación para la aplicación de la teoría relativista. El profesor Ludwig Curtius, de la universidad de Heidelberg, ha tratado de probar que Spengler había interpretado erróneamente dicha cultura, reconociendo a la vez que su colega E. Troeltsch opinaba lo contrario: de todas maneras, en el presente curso débese examinar aquella crítica, puesto que el objetivo que me he propuesto es el de exponer ecuánimemente la nueva doctrina y la crítica que ha merecido, para lo cual no debe prescindirse de aspecto alguno de la cuestión.

Dada su notoria colaboración en el *Handbuch* de Bürger, no podía menos Curtius que partir de la base de la existencia de culturas artísticas individuales, como la egipcia, la antigua y la gótica, principio puesto de manifiesto en los trabajos de Riegl, Wöfflin, Strygowsky, Pinder, Worringer, Simmel. Se queja de que la obra spengleriana no cita ninguno de esos nombres: esa falta de citas — en ésta como en las demás críticas — se ve que es la «bestia negra» de los adversarios; pero, si bien eso puede ser materia de una discusión entre el autor y los omitidos, que tienen por ello sus agravios, para la sociología es ello absolutamente indiferente, pues no se refiere a la bondad de la nueva doctrina, que es lo único que puede preocuparla. De todas maneras, esa omisión no demuestra que sea errada la interpretación spengleriana sino que no ha expresado las fuentes de la misma.

Lo que combate la crítica, en el terreno sociológico, es el concepto cultural apolínico, mágico y fáustico, sobre todo al clasificar de euclideana a la cultura antigua.

Por de pronto, la manifestación artística como exponente

cultural es de importancia decisiva: no lo era en la antigua historiografía, que sólo se servía de las ilustraciones gráficas de arte como complemento de sus disquisiciones políticas, sociales o aún culturales, pero sin que tal complemento fuera indispensable; para la sociología actual es aquella una fuente — igual a las inscripciones, los códices, las crónicas, etc., — si bien llena de vida y sugestiones, por constituir el más típico, auténtico y fundamental documento autobiográfico de una época: así, el concepto de edad media puede obtenerse mejor que en la lectura de santo Tomás o en la bula áurea, en la contemplación de la catedral de Estrasburgo o de las esculturas de Naumburg. Pero la historia del arte tiene a su vez innúmeros problemas a resolver, sobre los secretos del origen o del envejecimiento de sus obras, lo que no puede estudiarse sino en unión con el conocimiento integral de la respectiva cultura: tal lo han sostenido Wöfflin y Dvorak. «Lo único nuevo en Spengler — dice Curtius — es el esfuerzo por representar las culturas mundiales en una forma no verificada aún, y con una valentía, una consecuencia y una generalización, que dan una brillantez extraordinaria a la obra de este espíritu aparentemente enciclopédico, y producen una verdadera embriaguez.» Y entra en seguida a examinar el criterio spengleriano.

Acepta el concepto fundamental de corresponder a cada cultura una matemática, si bien la llama doctrina de espacio, para ligarla directamente con el fenómeno artístico, puesto que este no es — como lo sostiene Conrad Fiedler — sino la interpretación del espacio, si bien éste es distinto en cada cultura. Hasta aquí Spengler resulta confirmado, tanto más que Riegl llega a calificar de táctil a la cultura antigua, en oposición a la moderna, que llama visual. Pero Curtius, con esa substitución de matemáticas por espacio, deduce que la interpretación de éste en las diferentes culturas implica una serie de manifestaciones concordantes en todos los fenómenos sociales urbanos y rurales, viajes y guerras, armas cercanas o de largo alcance, instrumentos de larga vista: es decir, una cultura diversa, pues espacio y tiempo son sólo formas distintas aprioristicas. Si se lograra desentrañar en todas las culturas esa serie de fenómenos típicos y se les ordenara morfológicamente, se obtendría una

generalización y una diferenciación hasta ahora no alcanzadas. De modo que si resulta comprobado que expresa el alma antigua la matemática euclideana, todos los fenómenos sociales deben ser euclideanos, manifestaciones de la misma fuerza de concepción, individual y diferente de otros mundos culturales, como el egipcio o el fáustico: lo que hasta ahora se había considerado como conjunto suelto de manifestaciones artísticas maravillosas, de una cultura en desarrollo y desaparición — en estado, economía, derecho, religión, poesía, arte y costumbres, — es reconstruído por Spengler mediante la fuerza de un sólo concepto, el significado de las matemáticas. Debe, entonces, someterse esa reconstrucción y ese concepto a la piedra de toque de la crítica, para resolver si basta: la teoría spengleriana sostiene que un caso aislado es suficiente, de modo que examinando los ejemplos que ella aduce se podrá comprobar si responden o no a orientación euclideana: porque, o toda la cultura antigua, en sus diversas manifestaciones, es euclideana y entonces hay que apludir dicha teoría, o no lo es y en consecuencia se convierte en un fantasma la tal cultura euclideana, y esto debe decirse.

Planteado así el problema y dejando a los técnicos pronunciarse sobre la índole de cada matemática, la crítica humanista acepta — para este examen — la tesis spengleriana de ser las matemáticas euclideanas una doctrina de tamaños visibles, referente a hechos presentes, y que sólo se ocupa de los objetos próximos y a nuestro alcance, de los cuerpos aislados y sus superficies, siendo la cantidad, como medida, la expresión de una alma apasionadamente circunscrita a lo presente, en tiempo y lugar. Entonces, el griego carece del concepto matemático del espacio infinito, la voluntad del alma antigua elimina la distancia en su conciencia del mundo, contentándose con lo actual, que es la negación del tiempo, de modo que la cultura antigua no gusta ni de historia ni de duración, ni tiene pasado ni porvenir, ni previsión ni disolución; por eso el antiguo es antihistórico y sin voluntad. Tal es la voluntad euclideana apolínica del antiguo, en su alma concretada al presente, a lo limitado, reducido: en contraposición con el alma egipcia, eminentemente histórica y previsora, o de la fáustica, diluída en lo infinito.

Todo eso busca Spengler demostrarlo con una serie de ejemplos, como columnas que sostienen su construcción sociologica: si, entonces, se derriban dichas columnas en todo o parte, la construcción debe derrumbarse o agrietarse gravemente.

La tendencia fáustica a la perspectiva — según Spengler — se demuestra en la edilidad moderna con sus amplias avenidas rectilíneas, sus plazas colosales, sus vastos jardines; la apolínica sin perspectiva se patentiza en las angostas callejuelas caprichosas de sus ciudades, lo asimétrico de su planta urbana y lo cerrado de sus jardines. Observa a esto Curtius que la red de callejas angostas ha sido rasgo típico, a la vez, de la cultura occidental, pues sus más grandes ciudades — hasta mediados del siglo XIX — presentaban todas ese aspecto y aún se ve hoy en las ciudades provinciales, pero sostiene que la moderna edilidad de avenidas amplias se encuentra ya bosquejada en la *Politeia* de Aristóteles, y en la teoría de Hippodamos, que originó el puerto del Pireo, las grandes construcciones de Rodas, Alejandría y Priene, las ciudades coloniales africanas del norte y no pocas itálicas, como la primera planta de Turin. Añade que la perspectiva de la distancia es griega: la vida oriental está en el patio cerrado, en el atrio de sus templos, como lo demuestran los gigantescos peristilos de los templos egipcios de Luxor y Edfu, rasgo que sobrevive en todos los caravanserrallos orientales; mientras que el griego con sus propileos derriba el muro euclideano, convirtiendo a la puerta cerrada en portal majestuoso, abriendo el santuario interno, y, con las fachadas, modifica toda la situación arquitectónica. La cultura egipcia nunca desarrolló sus pilones rígidos, adosados a los muros, para convertirlos en portada; la cultura babilónica, en cambio, prefirió la puerta monumental pero como entrada fortificada; mientras tanto los propileos griegos son abiertos, parecen recibir con sus lados al que entra y conducirle por el recinto tripartito, saludándolo desde lo alto; representan, entonces, un movimiento nuevo con libertad de entrar y salir, debiendo ser interpretados como un ensayo de nueva representación del espacio e incorporando las dimensiones de amplitud y lejanía. Cosa parecida dice del Nikepyrgos, del cual se contempla un vasto panorama; todo lo cual resulta antieuclideano. Lo mismo sostiene de la plaza

interior del Acrópolis: el Partenón se encuentra en la cumbre del lado sur y el Erechtheion, del lado norte; todo lo cual da la sensación de espacio y perspectiva. El arte griego — sobre todo en el templo Aphaia, de Egina; en el de Temenos, de Delfos — produce siempre esa impresión. El empeño de elegir alturas para gozar del panorama tampoco es euclideano, dice Spengler, y sin embargo lo que caracteriza la orientación arquitectónica del helenismo es la terraza del teatro de Pérgamo o la del templo de la Fortuna, en Preneste: ambos, de perspectiva innegable; pero cabe a esto observar que los griegos concebían sus templos como estatuas y buscaban colocarlos de manera que fueran visibles de todos lados y que los habitantes pudieran considerarlos como la forma corpórea de la religión, lo cual está dentro de la lógica de la idea euclideana. Por lo demás, el concepto antieuclideano se subraya en el hecho de usar aquella cultura el bronce para los utensilios de la vida diaria, y el mármol para sus construcciones: significando así su preocupación por el futuro; lo cual confirman los muros en pie de muchas de sus ciudades, los acueductos que aún llevan el agua a la ciudad eterna, los puertos griegos que aún abrigan flotas enteras, la canalización del Eupolino, de Megara a Samos, las Arenas de Verona y Arlés, donde aún se dan hoy día representaciones: todo ello, igualmente, prueba — en opinión de la crítica — lo equivocado del concepto euclideano de la teoría spengleriana; pero paréceme que la crítica olvida un hecho elemental, a saber, que tales puertos son obra de la naturaleza y no idea de los hombres ni construcción de sus técnicos, desde que los griegos se contentaron con utilizar los recursos naturales pero no imaginaron formar artificialmente nada semejante, de modo que, al concretarse al uso de lo existente y visible, no contradecían la constancia euclideana de su mentalidad. Porque si es cierto — como lo confirma Doerpfeld — que el estilo dórico era de construcción de madera y barro, en cambio las planchas de mármol del templo de Zeus, en Olimpia, y las de bronce dorado del techo del Partenón, demuestran la voluntad de duración. También es inexacta la afirmación de Spengler respecto de la repugnancia apolínica al retrato: cierto es que el arte oriental, ceremonioso y de corte, era hierático, pero la cultura egipcia

se distinguió por su plástica de retrato; en cuanto a la griega, a partir del siglo VII antes de J. C. — como lo demuestran el Kleobis y Biton, la estela de Dermys y Kitylos, de Tanagra — resueltamente cultiva el retrato, por más que se conserve más típico que individual y con fisonomía un tanto de máscara: pero bastaría la cabeza llamada de Saburoff, en el museo berlinés, para mostrar que es ese un retrato tan moderno como el que más; además de que las de Eurípides y Sócrates son modelos de retratos.

Tampoco admite la crítica humanista que sea exacta la afirmación spengleriana de que los griegos, por su inclinación antihistórica, no se compenetraron jamás con el alma extranjera. Sostiene que, como lo prueban los vasos Busirivis, supo la cultura antigua caracterizar admirablemente la vida egipcia, y que sus viajeros estudiaron a persas, scytas, tártaros, galos y negros. Lo mismo sucede con la negación de su arqueología: Herodoto muestra lo contrario y Tucídides, en los capítulos sobre Delos, es otra prueba de ello; además de sus regalos votivos, trofeos, tumbas de honor, inscripciones en piedra y bronce, sus columnas de serpientes en Platea. Es verdad que se reconoce que, en las épocas de apogeo creador, hay poco respeto por los restos anteriores. No me detendré en la cuestión relativa a los relojes, en la cual Curtius coincide con la crítica de Schulz: por lo demás, Diels ha tratado detenidamente del despertador de Platón: del reloj de agua, de bolsillo, del médico Herophilos, para tomar la temperatura; del reloj público, en la «torre de los vientos» de Atenas. La cuestión de la inhumación es tratada sólo de paso, como la del símbolo de la madre que amamanta: en este punto se remite al libro de Dieterich.

La afirmación spengleriana de que las divinidades griegas eran todas cercanas: domésticas, urbanas o rurales, pero no planetarias, también es combatida, pues el culto de Helios tiene templos y estatuas, como igualmente el de Selene; el friso del Partenón muestra precisamente esos grandes acontecimientos siderales, nacimiento de dioses y combate de gigantes, todo lo cual es la negación del concepto euclideano. Tampoco admite que el Panteón sea del tipo sirio de mezquita, por no tener analogía con las construcciones de Palmira, el asiento legítimo del

estilo sirio; sino más bien la vieja idea griega del espacio bajo cúpula, que — fecundada por las corrientes sasanidas y bizantinas, del mundo árabe persa — culmina en la Hagia Sofía, de Constantinopla: el Panteón, lejos de ser la primera mezquita, es quizá la última, en el sentir de Dietz. En una palabra: todos los ejemplos spenglerianos del arte griego euclideano los rechaza Curtius, por más que suele hacerlo dogmáticamente y *ex cathedra*, como cuando dice que «no se tolerarían en un primer semestre universitario», lo que es un tanto excesivo por cuanto, precisamente, la tesis universitaria de Spengler versó sobre asuntos griegos, a saber: *Der metaphysische Grundgedanke der Heraklitischen Philosophie* (1904).

En cambio, Curtius admite la caracterización euclideana para el arte egipcio, que declara estereométrico, y agrega «las columnas, el espacio cúbico, el Apolo en marcha, el sendero nítico: todo eso lo recibe la cultura griega clásica de manos de la egipcia, y puede así decirse que, en sus comienzos, fué euclideana». Viene aquí, pues, a dar en parte razón a Spengler: nótese que, hasta ahora, me he concretado a exponer la crítica sin analizarla, pero éste y otros pasajes similares, están demostrando lo involuntariamente tendenciosa que es, sugestionada quizá por el trapo rojo de un sociólogo *extra universitatis* que discute o desdeña la ciencia profesional universitaria. Todavía agrega: «no tengo inconveniente en reconocer que es también euclideano, pero sólo exteriormente, todo templo, figura plástica, cuadro dibujado, etc.», pero insiste en que su sentido es antieuclideano. Esto es, por lo tanto, otro semiasentimiento. Más adelante dice: «Esa idea puede llamarse apolínica, pero sostengo que no es euclideana somática.» Diels había demostrado la coincidencia del canon de Polycletes con las relaciones de cantidades en Pitágoras; lo que aduce Spengler; y a esto se contenta la crítica con decir que todavía no resulta evidente tal cosa, pues los grandes caracteres de los dioses griegos no son estereométricos y reposan euclídicamente, sino que están llenos de movimiento dinámico. Curtius suele a veces perder la tranquilidad de la crítica, y así dice alguna vez que las afirmaciones de Spengler son tontas o insensatas: lo que a prima faz induce a creer que sea lo contrario, pues sólo se usan palabras

tan gruesas cuando no se encuentran a la mano las razones suficientes para sostener una tesis. Es igualmente objetable la manera constante de tratar al criticado, suponiendo que sólo ha leído superficialmente y mal a tal o cual autor, porque entonces se convierte la polémica en una gritería cuasi tabernaria, que a nadie convence y que termina arrojándose todos, recíprocamente, vasos y sillas a la cabeza. La materia es demasiado interesante para procedimiento tal: trataré, en adelante, de sólo exponer lo que no tiene ese carácter agresivo, pero aduzca razones en su apoyo, lo que cabe discutir sin necesidad de convertir a la sociología en un campo de Agramante.

Lo que Spengler dice sobre la pintura antigua y el simbolismo de los colores usados, es objeto de crítica aguda. Se reconoce que la teoría de los cuatro colores antiguos es también sustentada por Winter, pero se sostiene que el azul y el verde han sido usados en el viejo templo de Egina, y en los vasos policromos, en terracotas y frescos, sobre todo para caracterizar el cabello, barba y ojos. Agrega que la batalla de Alejandro es un mosaico que copia un cuadro al fresco, pero que en la dirección de las miradas revela problemas antieuclideanos. Con todo, se contenta con referirse al libro de Vickoff. Tampoco admite que sea euclideana la Nike de Paionio, ni la Victoria de Samotracia.

Es lástima que la pérdida de la tranquilidad impida a este crítico seguir discutiendo caso por caso. Dice que del autor «lo separa un mundo», pero admite que ha planteado problemas que atraen al pensador para tentar solucionarlos. Tienta entonces analizar la doctrina misma y comienza por establecer que la teoría de los ciclos culturales implica el carácter autóctono de éstos, sólo condicionados por los factores geográfico y racial: sólo así admite que puedan compararse. Pero esto es excesivo: sea monista o palingenista la interpretacion que se adopte, los organismos culturales pueden siempre compararse entre sí, hayan o no tenido puntos de contacto; como los individuales, de personas del mismo lugar o no, pueden a su vez igualmente compararse. Se empeña la crítica en suponer que la multiplicidad de organismos culturales implica una serie de humanidades distintas, olvidando que el número infinito de organismos individuales no exije semejante cosa, y que la misma ley se aplica

a unos y otros. No es *conditio sine qua non* que los ciclos culturales sean absolutamente aislados unos de otros para que pueda verificarse la comparación de sus fenómenos sociales. Dogmáticamente declara que eso no es posible para la cultura moderna, aún dando a lo autóctono de las culturas anteriores el espacio de 2000 años (a. C.) porque desde entonces existe una historia seguida, condicionada por la recepción de una cultura en otra. Pretende que culturas autóctonas que florezcan y desaparezcan serían como pompas de jabón, brillantes e inconsistentes, lo que es inmoral por ser antihistórico; pero el crítico olvida que cabalmente las culturas precolombinas se encuentran en ese preciso caso y no cabría calificar de aquella manera ni a la cultura azteca, ni a la maya quiché, ni a la chimú, ni a la incásica, ni a la diaguita, ni a la aymará. Ésta última, con las grandiosas ruinas de Tiahuanaco, es uno de los grandes puntos interrogantes del pasado pues — como se demostró cuando el congreso de americanistas de 1910, después de sesionar en Buenos Aires, pasó a continuar sus sesiones en La Paz — el solo cálculo astronómico de la desviación de la sombra en la pirámide solar de la plaza principal de Tiahuanaco revela que desde que aquélla fué erigida, han pasado 10.000 años: esto sólo ensancha enormemente el horizonte histórico, si bien no es el de la historia linear europea, que va de la antiguedad mediterránea a la edad media, a la moderna y a la contemporánea, siempre de aquél continente y sólo — incidentalmente y como por condescendencia misericordiosa — de los otros continentes. Es, pues, evidente que han existido ciclos culturales que no han tenido contacto alguno con otros, como lo es que otros lo han tenido entre sí: pero todos son organismos culturales, con su alma propia, con la expresión de la misma en la serie de sus fenómenos sociales, y tan comparables entre sí como los organismos individuales de los que han formado parte de esas diversas agrupaciones sociales. Esa crítica, entonces, participa del viejo prejuicio ptolomeico que hace girar al mundo al rededor de Europa, y que Comte ingenuamente acentuaba no admitiendo más que la humanidad existente al rededor del Mediterráneo.

No es exacto que Spengler sostenga que las culturas no han ejercido influencia unas sobre otras. Es ese el caso de las desen-

vueltas alrededor de la cuenca del Mediterráneo: la egipcia, apolínica, mágica, fáustica. Pero han existido otras culturas que no han tenido oportunidad de ejercer análoga influencia: la hindú, china, las americanas precolombinas. Con todo, la nueva doctrina sociológica se aplica tanto a unas como a otras. Busca Curtius demostrar la unidad del desenvolvimiento cultural con el ejemplo de la columna, por la cultura egipcia inventada para sostener la techumbre, adoptada por la otra cultura creta y empleada después por la griega, si bien con cambios y combinaciones diversas: pero tal ejemplo sólo comprueba que hay un cierto número de culturas que tienen puntos de contacto, lo que no puede invalidar el hecho de que existan otras que no los tengan. Precisamente la nueva doctrina, al comparar homológicamente los fenómenos sociales de diversas culturas, tiende a establecer su parecido o diferencia, sus modificaciones, sus caracteres típicos y simbólicos, pues cada cultura tiene una alma propia y ésta, su expresión individual que se refleja sobretodo, sea transmitido de otras culturas o inventado directamente por ella: exactamente como los individuos — hayan o no tenido punto de contacto entre sí — realizan su vida según sus aptitudes, aprovechando lo transmitido por otros o inventando lo necesario. El caso es idéntico en ambos organismos, individuales o sociales. Es, pues, un error de la crítica sostener que si los ciclos culturales fueran independientes entre sí no cabría una historia común: sólo se explica por la autosugestión del especialista europeo, que no concibe que pueda existir otra historia que la linear del Mediterráneo. Contra ese prejuicio, cabalmente, protesta la nueva doctrina sociológica.

Por eso es deficiente la definición de Curtius, de ser la cultura sólo la posesión vivida de las formas históricas tradicionales y que sólo es posible la historia basándola en la unidad del hombre como sujeto cultural. Por el contrario, cada continente ha tenido sus ciclos culturales — autóctonos o no: tal problema es indiferente a los efectos de la nueva doctrina — que han expresado la individualidad de su alma en sus fenómenos sociales, siendo así que en esa serie de culturas los unos han podido tener contacto entre sí y los otros no, pero todos son igualmente susceptibles de comparación, como lo son los hombres todos,

cualquiera sea su variedad por razón de lugar o pigmentación.

Por lo demás, la influencia de las diversas culturas entre sí es un fenómeno sociológico indudable. Así, en la época actual, en los diversos ciclos culturales del Oriente se observa que el sentimiento de la naturaleza, en la cultura nipona, equivale al concepto del mundo en la hindú y a la conciencia de la armonía, en la china: es la misma síntesis y tiene el mismo hondo fundamento; Keyserling, que ha observado de cerca esa compenetración, dice con razón que si la cultura nipona perdiera la conciencia de sí misma, sería eso como deshacer la correlación de todas sus partes, porque todo lo que implantara para sustituirla sería un fenómeno superficial sin relación con su propia alma. Un hindú no podría transmutarse en un griego, pues resultaría chato no solo porque su manera originaria de considerar a la sociedad como parte de la naturaleza es objetivamente más honda que la helénica, toda ella imagen externa, sino porque no podría jamás asimilarse al concepto griego del mundo, que contraría su alma misma. El nipón todavía menos podría hacerlo, porque su criterio es más preciso y sólo una serie reducida de fenómenos condicen con su propia alma cultural: el naturalismo artístico mataría el arte japonés, como la descortesía haría inconcebible su personalidad; además, su patriotismo es su salvación y consiste en una síntesis sentimental de la trabazón de individuo, grupo, patria y soberano, porque la cultura nipona es absolutamente distinta de la occidental y no se basa en los individuos sino en la agrupación. De ahí que el progreso occidental tienda al individualismo, mientras que el nipón fortalece la agrupación: si cambiara esa orientación en cualquiera de esas dos culturas se produciría probablemente un derrumbamiento social. Por eso los *samurai* japoneses siempre han resistido esa compenetración espiritual con la cultura europea, temiendo que se deshaga la organización social de Mutsuhito: por eso sus hombres prominentes, cuando han temido ese peligro, han buscado atajarlo con el recurso heroico del *harakiri*, cual lo practicó Nogi, a fin de inflamar a la juventud; por eso, finalmente, las clases dirigentes favorecen el renacimiento religioso del shintoísmo. Como este ejemplo podrían citarse infinidad de otros, que demuestran que los organismos culturales tienen su individualidad, su alma,

sus ideales, distintos de los de otros organismos similares y que no en todos los órdenes de manifestaciones sociales puede favorecerse la asimilación de lo extranjero. El arte es exponente de una cultura, de modo que cada una ha tenido su arte propio: no hay tal unidad artística sino en la serie lineal de culturas que pueden haber tenido puntos de contacto y asimismo, morfológicamente, sus diferencias de forma, en muchas de sus modalidades, demuestran que aquella pretendida unidad es relativa.

El gran mérito de la doctrina spengleriana es haber introducido el concepto copernicano, que pone fin a la involuntaria estrechez del viejo criterio antropoeuropeo. La sociología no se limita a los pueblos de una sola raza o de un solo continente: estudia los fenómenos sociales de todas las culturas humanas. De modo que si la crítica humanista puede o no tener razón en tal o cual apreciación sobre tal o cual aspecto artístico o espiritual de la cultura antigua, es asunto a debatir entre autor y crítico: para la sociología lo que interesa es que, en lo relativo a la nueva doctrina, tales objeciones de detalle no invaliden ni el criterio ni la metodología de aquélla. Y esto es lo que, en un curso de sociología, debe hacerse resaltar, además de que todas las críticas confirman la importancia singularísima de un libro que, malgrado todas las apreciaciones parciales tildadas de inexactas, remueve una serie inmensa de ideas, provoca meditaciones hondas, abre puntos de vista totalmente nuevos: en una palabra, es la obra más fecunda aparecida en lo que va del siglo XX, hasta el punto de que, cualesquiera que sean las objeciones de detalle, produce la impresión de señalar al espíritu horizontes desconocidos y plantea problemas interesantísimos.

XXXIX

LA CRÍTICA SOCIALISTA

Se recordará que Spengler, al trazar el cuadro de la evolución final de la decadencia occidental, la describe como la realización del socialismo. Y en su recordado libro posterior: *Prusianismo*

y socialismo, desenvuelve ese concepto, explicando lo que por socialismo entiende — y no hay que olvidar la importancia que, en esta obra, tiene la terminología — y cuál será la forma en que se realizará. Precisamente esto es una nueva prueba de lo inocuo de las críticas que lo acusan de pesimismo porque, al explicar cómo entiende lo que debe ser el socialismo del próximo estadio de la civilización occidental, se revela un optimista lleno de acción y de entusiasmo.

Del punto de vista sociológico es, pues, muy importante analizar esa faz de la nueva doctrina, que establece la forma de la evolución actual de la cultura europea, señalándola en la remodelación de la organización social en el sentido del criterio colectivo y antiindividual. La crítica socialista — es decir, propiamente la de tal doctrina del socialismo — combate esa teoría spengleriana, tanto en el concepto que formula de lo que entiende por socialismo como en la forma que sostiene asumirá su realización. El profesor Goetz Briefs, de la universidad de Friburgo, es quien más detenidamente ha criticado ese aspecto del libro de Spengler: para la sociología tal discusión tiene el mayor interés, cabalmente porque esta vez se trata de una crítica a la doctrina y no de una polémica sobre la exactitud de hechos o la apreciación de sucesos. Por eso conviene, a fin de exponer más objetivamente la cuestión, resumir, primero, la doctrina misma spengleriana, no tan sólo la de su libro principal sino la del otro complementario, indispensable en este caso; en seguida, examinar las objeciones de la crítica para ver — siguiendo el procedimiento empleado en esta parte del curso — si la nueva doctrina sociológica ha sido invalidada en su criterio y en su metodología, o si se trata de rectificaciones de detalles o discrepancia de apreciaciones aisladas, desde que mi propósito es mostrar a la juventud argentina una teoría nueva, pero no como turiferario de la misma sino como crítico de ella: es decir, la doctrina sociológica, pero no la exactitud de todas sus aplicaciones ni de sus proyecciones más o menos proféticas.

Despejemos, ante todo, lo relativo a la terminología, para evitar equívocos. Spengler no entiende por socialismo lo que vulgarmente se admite por todos, es decir, el movimiento económico de las clases obreras contra el capitalismo, traducido en

la reacción del cuarto estado y en el antagonismo de clases; mientras que él lo concibe como el problema moral de la cultura occidental, el sentimiento imperativo de someter la propia opinión a la de todos. El socialismo, como movimiento social, implica la liberación de toda traba: del capitalismo, del trabajo, del estado, de la miseria; es un movimiento, porque la clase trabajadora, obrera o proletaria, sigue su corriente y aumenta con el éxito o se contrae con el fracaso; pero a la vez es idea social, es decir, la aspiración del proletariado para establecer una determinada organización política y económica: lo que implica su tendencia a adueñarse del poder, sea en forma de partido político o de revolución. El problema social, entonces, consiste en resolver si es posible una sociedad organizada con semejantes ideas, y qué actitud debe asumirse ante este movimiento. Del punto de vista sociológico — dejando para la ciencia económica el dilucidar los otros aspectos del asunto — es menester darse cuenta de si aquella idea tiene la suficiente madurez para convertirse en un plan de reconstrucción social, si condice con la esencia y naturaleza de su objeto, si la sociedad es susceptible de remodelarse artificialmente y de golpe: todo lo cual se liga con el criterio mecánico u orgánico para encarar la sociedad, en sus diversos fenómenos sociales. La sociología — anterior y posterior a Comte — se ha ocupado de esa serie de interesantes cuestiones: así, por una parte, el derecho natural del enciclopedismo y el individualismo práctico del último siglo han negado la posibilidad de rehacer, a capricho, la organización social, so color de que el móvil de la actividad de los individuos es su propio interés y la sociedad debe tender sólo a la libre armonía de tales intereses: el marxismo mismo parte del libre movimiento de las fuerzas económicas; así, por otra parte, es visible la reacción antiindividualista personificada en las asociaciones — de *trades unions*, gremiales, sindicalistas, federaciones de todo género: nacionales e internacionales — de trabajadores y patrones, de la clase obrera y la capitalista, buscando defender sus intereses en forma de grupos y no de individuos aislados, en lo cual generalmente el resto del público, la masa consumidora, era la que pagaba los platos rotos de los conflictos entre capital y trabajo. El problema social, entonces, ya no era de carácter in-

dividual sino colectivo, y la tremenda guerra última acentuó este carácter al socializar, siquiera momentáneamente, la producción y la distribución, con fijación de precios y margen de consumo, aplicando el interés general y prescindiendo del personal: la organización social parece, así, subordinarse al fenómeno económico, que muestra un optimismo absoluto para remodelarlo todo como si la sociedad fuera un colosal sindicato solidario. Lo curioso es que el movimiento socialista parece haberse fraccionado: una parte quiere adueñarse políticamente de la organización social capitalista y simplemente expropiar a los antiguos expropiadores; sosteniendo la doctrina del derecho y deber de trabajar, las asociaciones obligatorias, prohibición de huelgas, restricción de la libertad de moverse, supresión de la lucha de clases; y otra parte proclama la dictadura de clase, comunismo, libertad ilimitada de movimiento para el proletariado, es decir: el marxismo bolsheviquista y su república de soviets. La sociología se encuentra así en presencia de un socialismo democrático y un socialismo proletario: en esa forma el fenómeno social es específicamente simbólico en la cultura occidental, y ningún otro ciclo cultural presenta simbolismo homólogo para podérsele comparar.

La nueva doctrina sociológica encara así la cuestión. La obra spengleriana utiliza, de las ocho culturas que menciona, principalmente cuatro para aplicar su método a la civilización occidental: el socialismo es la expresión simbólica de su actual estado de alma, pero sólo puede ser comparado homológicamente con el budhismo en el ciclo cultural hindú, y el estoicismo, en el grecorromano, pues esas tres manifestaciones tienen análoga importancia morfológica en el parecido momento de la trayectoria de sus respectivas culturas. Es decir, el socialismo como fenómeno moral, no como movimiento obrero o aspiración proletaria, sino como expresión del alma cultural en el estadio actual de civilización: por eso dice que todos, quiéranlo o no, son socialistas: esta tendencia, dado su carácter fáustico de imperativo categórico exige ser obedecida como dirección ética, de deber y de energía, como evangelio de la vida urbana y que busca libertarse de sus trabas, lo que conduce lógicamente a un nihilismo respecto de instituciones que responden a otras tendencias: ese es el destino de la

civilización europea, nuevo código de moral social que transformará en ese sentido a todas las instituciones existentes, favoreciendo lo práctico, lo material, lo que satisface al mayor número. Es eso lo que Spengler califica de moral plebeya, que no ve sino los hechos desnudos y cuyo criterio es materialista; la aspiración fáustica a la acción se convierte en una filosofía del trabajo, y el nihilismo viene a ser el exponente de la civilización que destroza los ideales, como el apolínico los deja simplemente caer y el hindú se contenta con alejarse de ellos. El socialismo tiene su tendencia pesimista a la necesidad práctica de la existencia, sin perder de vista lo lejano, la humanidad entera: es una forma clara pero dura y resignada, irreligiosa, que substituye en lo moral el cerebro al corazón, encarnación típica del objetivo material de la plebe urbana, para la cual los problemas más importantes son el alcoholismo, la relación entre los sexos, la seguridad de la alimentación. Spengler dice: « El hombre fáustico del estadio civilizado — cuyo mundo se le representa como una infinita serie de relaciones causales y para quien su esencia radica en causa y efecto, medio y fin — es socialista, pues esta es la forma de su existencia espiritual, siendo el socialismo el máximum alcanzable de un sentimiendo de vida bajo el aspecto de sus objetivos. » El socialismo viene así a ser un concepto económico ético e imperativo.

La tesis socialista spengleriana, sin embargo, no está desarrollada en su libro principal sino en el posterior sobre *Prusianismo y socialismo:* en el primero, se contenta con establecer que la organización social del último estadio de la civilización occidental será socialista, en el sentido ético e imperativo indicado; en el segundo, explica — no ya como doctrina sociológica sino como contribución a la política del momento — lo que entiende por forma de socialismo, si bien dice que la basa en parte del material preparado para el tomo II de su obra. Comienza por sostener que el socialismo no es el marxismo, porque Marx no fué sino el padrastro — fuerte en la negación, débil en la afirmación, — por más partidarios que haya dejado y una copiosa literatura, congregando a un proletariado que rechazaba las realidades del día pero no se daba cuenta de cuáles deseaba: en el cual estadio civilizado, el occidental es escéptico y no quiere fra-

ses ni programas, sino hechos, por lo cual rechaza al teorizador dialéctico hegeliano: y se rebela, lleno del instinto de voluntad de imponerse, tiende a lo infinito, al dominio universal militar, económico e intelectual, a la revolución mundial, al imperialismo de la dictadura del proletariado. Es, entonces, la expresión simbólica del estado actual del alma cultural: lo que cree, deben todos creer: lo que quiere, deben todos querer; y como la vida para las muchedumbres es sólo la existencia exterior política, social, económica, a ella tienen que subordinarse todos los ideales, sometiendo lo individual a lo general. Dentro de la civilización occidental unas sociedades son socialistas, como la española, inglesa y alemana; otras son anarquistas, como la italiana y la francesa; el alma de Florencia, en el siglo XV, es la primer señal de esa diferencia, que la Francia del siglo XVII acentúa, quedando entre ambas el siglo español, que saturó su deseo de lo infinito en su imperio universal, modelando la Iglesia a su estilo: la paz de Fontainebleau y la de Hubertusburgo abren el siglo inglés, al cual sigue el alemán. Las sociedades española, inglesa y alemana, han impreso en la cultura occidental las tendencias de ultramontanismo, capitalismo y socialismo. La crisis de la revolución francesa convierte a la cultura en civilización, y ésta toma el sello británico práctico: el de la caza del dinero. Dentro de la sociedad germánica encuentra Spengler que la modalidad prusiana presenta caracteres típicos: su estilo es el del servicio a una comunidad no individual, es decir, no es el *yo* sino el *nosotros:* un sentimiento común de estar todos para todos en libertad interna, disciplina como libertad en la obediencia, máximun del concepto de estado, solidaridad del trabajo, división de la sociedad en clases, según oficios y profesiones, y no según la propiedad o la riqueza; al mismo tiempo, un alto espíritu de funcionarismo civil y militar, desdeñando la simple apariencia del lujo, comodidad o goce material, sometidos todos al imperativo categórico del deber para con la nación. El espíritu teutón es de orden, en contraposición al anglosajón de tradición Wiking, los reyes piratas: de ahí que la sociedad germánica se base en el orden, en vez del capricho individual británico: en obediencia y mando, en vez de la división inglesa de pobres y ricos; autoridad, en lugar de riqueza; sistema de rangos sucesivos, a los que

se sube por competencia y con aumento de deber y responsabilidad, en vez del sistema democrático inglés de poder enriquecerse cada uno y subir el enriquecido: un estado fuerte, en una palabra, y no una sociedad de mínimo de gobierno; además, autoridad económica del estado, en lugar de comercio entregado a sí mismo; organización, en vez de explotación. En esta antítesis de lo germánico y británico se encuentra la dictadura del dinero o de la organización, el mundo como presa o como estado, la riqueza o la autoridad, el éxito o la profesión. El espíritu teutón ha desenvuelto el sentido de los hechos, la disciplina, el rasgo corporativo, la energía; como se exteriorizaron en su ejército, su burocracia y la organización obrera de Bebel; la imitación británica fomenta un trivial cosmopolitismo, ensueño por la amistad de los pueblos y objetivos humanitarios.

Condena Spengler la anglomanía parlamentaria germánica, que carece de la actividad y seguridad de objetivos del liberalismo británico, de manera que persigue ideales que no son los del alma teutónica: la democracia, en la Alemania prusificada, sólo puede tomar la forma típica que nace del espíritu nacional, del sentimiento de orden, de todos para todos; de atribución a cada cual — según sus cualidades prácticas, morales e intelectuales — de una cierta medida de mando y obediencia, una determinada responsabilidad según grado y rango, es decir, el desempeño de sus actividades como función social: un ideal que descansa en la selección, la responsabilidad solidaria y el espíritu de cuerpo. Por eso condena, igualmente, la revolución proletaria marxista, de noviembre, que trajo por consecuencia la división de socialismo y marxismo, la protesta de la comunidad contra las divisiones de clase: «los más sensatos — dice — habían perdido la fe en el dogma, pero sin tener todavía el coraje de la ruptura: por eso se tuvo el espectáculo de obreros separados del pueblo, gracias a frases y conceptos martillados en su cerebro; de cabecillas, que abandonaron sus banderas; de masas empujadas hacia adelante sin la necesaria dirección, adorando un libro que nunca habían leído y que no habrían tampoco comprendido». Los marxistas no estuvieron a la altura de la situación y todo degeneró en pedidos de aumento de salarios; mostrando así que el cuarto estado, sin la potente dirección de un Bebel,

fué derecho al fracaso, intentando destruir el verdadero socialismo democrático social. Porque Spengler sostiene que el estado prusiano es el ideal socialista: un estado sin clases antagónicas, en el cual cada uno es miembro de una maquinaria que funciona con exactitud, democracia de administración y responsabilidad, con corporaciones profesionales en cada lugar con arreglo a su importancia en la nación, y con representación escalonada hasta el supremo consejo económico pero con mandatos revocables; además, la fijación imparcial del salario para cada clase de trabajo, correlacionada con la situación económica general, no en interés de tal o cual clase, sino del pueblo entero. Ese concepto spengleriano equivale al de convertir al individuo en función social, organizando la sociedad como una burocracia universal que todo lo abarca, de modo que cada uno tenga algo como su cuenta corriente en un banco común, el cual liquidará lo que corresponda por salarios o compensación y lo acreditará a cada uno según las normas establecidas; ese es el socialismo que preconiza en reemplazo del capitalismo.

El cuarto estado es una manifestación típica de transición de cultura a civilización, producto urbano específico: el obrero industrial es sólo una parte de dicha clase, que es un hecho y que sólo puede modificarse en forma material y a costa de otros hechos. Marx convirtió a ese hecho en una idea, atribuyendo al proletariado, como cuarto estado, el pensamiento germánico de socialismo, y a la burguesía, el tercer estado, el concepto británico del capitalismo: de su libro salió la clase obrera internacional, solidaria, socialista, convirtiendo el materialismo histórico la dirección horizontal de las fuerzas históricas en vertical. No hay ahora sino burgueses y proletarios, sujetos y objetos del negocio, ladrones y robados, en el concepto anglosajón; el error marxista ha sido querer amalgamar la organización, disciplina y comunidad, esencialmente germánicas, con el comercialismo y utilitarismo británicos: de ahí su única solución de la expropiación de los ricos y la dictadura del proletariado, convirtiendo a éste en la clase social privilegiada. El concepto marxista es inglés: el problema obrero tiende al éxito en dinero; mientras que el concepto prusiano es el del trabajo por el mismo trabajo, como servicio en nombre de la comunidad para todos y

no para sí, como deber que ennoblece y sin distinguir en la forma del trabajo. El ideal marxista es el del obrero capitalista, pues el trabajo es una mercancía y no un deber; el obrero es el negociante de su mercancía-trabajo y con ella especula en sus luchas por salarios y en sus tentativas de dominar el mercado, es decir, el egoismo británico de clase: el marxismo es el capitalismo de la clase obrera, para eso se necesita triunfar, establecer la dictadura del proletariado. El ideal germánico es el del pueblo entero y no de una sola clase social; todos los partidos son minorías, cada clase de trabajo es una funcion burocrática, cada trabajador es un funcionario; se eliminan así los intermediarios que especulan con la inflación de los precios, y los métodos específicos de luchas comerciales, como las huelgas y los paros. Esa es la esencia de la teoría spengleriana: el marxismo es producto británico, deficiente y peligroso; el socialismo debe ser producto germánico, solidario y ordenado. Aquel observó que lo económico era la base de la vida británica en lo social, político, jurídico, cultural y religioso; de modo que reemplaza al estado por un economismo en que el gobierno intervenga lo menos posible. La organización internacional del proletariado es una ilusión peligrosa: en sus congresos se cambian frases hermosas, en las cuales ninguno de los miembros cree, lo que explica su fracaso durante la guerra y después de la misma.

El socialismo es, como todo fenómeno social, relativo: en cada sociedad tiene caracteres específicos diferentes, por ser diversas las situaciones; por eso el socialismo francés es *sabotage* y venganza social; el inglés, reforma capitalista; el alemán, un ideal mundial: el obrero inglés tiene tinte liberal; el francés, anarquista; el alemán, socialista ingenuo; el ruso, nihilista convencido. La internacional obrera es imperialista y cosmopolita; se independiza del sentimiento de nacionalidad y de estado: en esa dirección parece encaminarse la civilización occidental, pero será menester que se establezca una organización mundial, con un estado igualmente mundial, que aún está distante, pues el predominio momentáneo británico da la preferencia a la trustificación universal y a la explotación igualmente universal. La piedra de toque está en el concepto de propiedad: la cultura

fáustica lo encaraba como poder, es decir, la propiedad que obra dinámicamente, de modo que no es el haber, el tesoro, sino el capital, la posesión de bienes productivos ; ahora bien: en contra de ese concepto enérgico está el de propiedad como base de goce: es decir, la propiedad del empresario contra la del rentista, el anhelo de poder y lucro contra el de disfrute. El ideal de rentista es francés y por eso sus reivindicaciones obreras tienden a obtener rentas, el mayor goce posible con el menor esfuerzo imaginable: ese es el comunismo de Proudhon y de Fourrier. El ideal de capitalista es inglés, y por eso Owen proclamó la reforma del capital para que de él participara la clase trabajadora. El ideal de la propiedad es germánico, y por eso se tiende a poner en manos del estado, como representante de todos, la propiedad que hoy pertenece a los individuos : es decir, la socialización de todos los instrumentos de producción, convirtiendo así a todos en trabajadores, como función social; tanto los obreros como los empresarios, pues éstos serían sólo funcionarios con determinadas facultades y responsabilidades, quedando la propiedad convertida en uso temporario, a manera de enfitensis, pero con una serie de derechos y deberes. La reorganización social del porvenir será la del socialismo de estado, con la socialización de toda la producción tanto privada como pública, convirtiendo a la nación entera en una vastísima administración solidaria, en la cual todos los habitantes desempeñan una función social burocrática.

Tal es la teoría de Spengler, que ya no tiene que ver con la nueva doctrina sociológica sino que es una orientación política dentro de su país y para su país exclusivamente. Mientras tanto, el ejemplo del bolsheviquismo ruso — aplicación literal del marxismo — demuestra que cada sociedad, dentro de la cultura occidental, tiende a resolver el problema de su reorganización social de acuerdo con ideales propios. Pero es que la sociedad rusa no presenta los mismos caracteres que las otras : es todavía campesina y no urbana, de manera que aplica un marxismo hecho para el industrialismo urbano y que se convierte en camisola de fuerza para el ruralismo eslavo. Por eso dice Spengler que el trabajador ruso, a pesar de todos los apotegmas industriales de supervalía y expropiación, no es un obrero de gran ciudad,

parte de un populacho como el de Manchester, Essen y Pittsburg, sino un campesino arador y cosechador, que odia esas doctrinas forasteras que arruinan su manera de vivir, íntimamente ligada con su alma. El programa bolshevista es el nihilismo: es una caricatura de problemas sociales occidentales.

La crítica reconoce que el análisis de Spengler coloca al socialismo en su verdadero aspecto sociológico; mientras que antes era una simple bandera de combate y de odio de clase, por faltarle verdadero fundamento doctrinario, como fenómeno social, y la necesaria dosis de buen sentido. Las dos fases del fenómeno económico, capitalismo y socialismo, son aspectos simbólicos del estadio de civilización occidental. Es cierto que el socialismo es una reivindicación de clase, pero una clase social es un hecho y no una idea: ahora bien, los hechos se correlacionan por transacción. Marx basa el advenimiento del socialismo en la noción de progreso, pues con el liberalismo económico luchan los valores burgueses específicos por su triunfo, de modo que la realización de tal lucha es progreso y la transformación de economía social, un desarrollo natural: la metafísica de la evolución y el dogma del progreso forman el esqueleto del marxismo. Pero la ley de bronce de Ricardo y el teorema de Malthus convirtieron al liberalismo en manchesterismo, que es la orientación práctica del proletariado de clase respecto del socialismo doctrinario.

Pretende Goetz Briefs que la teoría socialista spengleriana se basa en el libro de Tönnies, *Gemeinschaft und Gessellschaft*, renovando así la indagación de la paternidad a que parecen entregarse todos los críticos de Spengler, como si, aun suponiendo que los elementos aislados de su libro tengan tal o cual origen, modificaría ello en nada el haberlos utilizado para demostrar una doctrina nueva y genial. Repetiré aquí, pues, lo dicho en alguna otra clase en ocasión parecida: tal discusión sólo interesa al crítico y al autor, pero es indiferente en el presente curso. Lo interesante es recordar que Tönnies considera al socialismo como la natural reacción contra el individualismo, constituyendo el ideal social de la clase que reacciona y que aspira a desempeñar el papel del otro; Plenge, en cambio, considera que el individualismo lleva al anarquismo y por eso la

organización, tanto de gremio como de clase, responde a un ideal social distinto, con la supresión de las tendencias aisladas individuales y solo predominio de las comunes. En la doctrina sociológica spengleriana la civilización occidental equivale en su primer estadio al individualismo, y en el segundo, al socialismo, de modo que no son fenómenos sociales caprichosos y fruto de la propaganda de tal o cual autor, sino una aparición orgánica y forzada: es decir, el socialismo es la forma social que viene después del individualismo, muchos de cuyos motivos pasan al otro; pero Spengler proclama — y esto ya no es doctrina sociológica sino política alemana — que debe adoptar las formas de organización prusiana, que es la realización del criterio del estado sobre el del individuo. Esto es consecuente con su definición del socialismo como fenómeno moral de la cultura occidental en su estadio de civilización: la expresión del alma cultural en ese momento. Pero, a la vez, eso implica su repudio del socialismo marxista o puramente económico, con su orientación proletaria y de clase, su falso humanitarismo y beneficencia para constituir una clase privilegiada: verdadera moral plebeya o táctica, para convertirse en clase parasitaria y obligar a las demás a sostenerla en los buenos como en los malos momentos, desde las elevaciones constantes de salarios, indemnización a los desocupados, hasta los seguros por accidentes, enfermedades o vejez. Mientras que el socialismo spengleriano es de toda la sociedad y no de clase: es la organización social en beneficio común, con el deber como labaro y la actividad individual como función social.

La crítica encuentra exacto el análisis spengleriano del pensamiento marxista, las contradicciones entre la orientación británica y la prusiana, la analogía entre el movimiento obrero alemán y el carácter prusiano del estado, su caracterización de la internacional proletaria. Se le reprocha la exageración de su prusianismo, su parcialidad contra el germanismo, que es una fuerza cultural mientras que el otro es un hecho administrativo y una máquina gubernamental, que precisamente está destrozándose en este preciso momento: de manera que resulta curioso que, cabalmente ahora, se le presente como encarnación del socialismo ético, subrayando su absolutismo y omnipotencia del

estado, su división según mando y obediencia, la organización mécanica del pueblo. Si Spengler, en su doctrina sociológica, presenta la evolución cultural como sometida a su destino y, por lo tanto, sin un plan determinado que modifique su marcha, parece ilógico que ahora abogue con tanto calor por una reorganización social con el molde prusiano. Se habría comprendido que Houston Stewart Chamberlain, el apóstol del imperialismo germánico, hubiera aconsejado semejante cosa, sobre todo antes de la guerra y cuando todo era posible en tal sentido; pero que ahora Spengler, en pleno derrumbamiento posterior a la guerra, presente el molde prusiano como ideal para una reorganización social, parece o una ironía inexplicable, o un ensueño, menos explicable aún. Los mismos reproches que formula al capitalismo británico y a sus procedimientos de concentración y dominio de los mercados, olvidan que todo ello — y con mejor método — caracterizó cabalmente la expansión económica germánica anterior a la guerra, con éxito tal que fué precisamente por eso — porque vencía la competencia británica y se entronizaba en el comercio universal, — que se produjo el estallido de la catástrofe mundial, debida exclusivamente a la rivalidad económica entre ingleses y alemanes. Es deficiente su explicación de por qué la capitalista Inglaterra no tiene socialismo agresivo, mientras que Alemania es la cuna del socialismo internacional más decidido: la organización de los partidos socialistas germánicos y de sus sindicatos gremiales tiene, es cierto, la disciplina prusiana, pero eso no demuestra la identidad del prusianismo y socialismo, sino que el movimiento obrero se ha apropiado un método que la práctica demostraba ser excelente. Porque si en Alemania el prusianismo respondía al ideal socialista, no se alcanza que el socialismo sea marxista y antiprusiano; y si en Inglaterra la situación económica originó la doctrina marxista, tampoco se comprende cómo no hay allí ni socialismo activo ni menos marxista: tales fenómenos sociales no son creaciones caprichosas o voluntarias, sino manifestación precisa y necesaria de un estado cultural. La crítica británica sostiene que el socialismo germánico se debe al desarrollo de invernáculo del industrialismo y del capitalismo, con las consecuencias de una separación pronunciada de clases y de régimen de propiedad,

junto con formas sociales y administrativas que eran anticuadas e insuficientes, malgrado su estilo de mando y obediencia en lo militar y burocrático. Además, el obrero industrial alemán es un campesino de ayer: apenas una o dos generaciones de trabajo fabril alcanzó a tener: por eso era más susceptible a la presión del maquinismo gubernamental y de la desigualdad de derechos cívicos, lo que convirtió en socialista a la masa humana que de los campos iba a los talleres, y que representaba las cuatro quintas partes de la población urbana. Esa masa proletaria, sin raíces urbanas, sin familia organizada, sin sentimiento de grupo o comunidad, se convirtió en bestia de carga, explotada por las fábricas o las minas, sin ideales, desesperada. En Inglaterra la evolución fué paulatina y los obreros fueron adaptándose a la transformación de la industria, pero en Alemania fué súbita, y se implantó de golpe la industria más perfeccionada y exigente, con salarios que sedujeron a los trabajadores rurales y los atrajeron a las ciudades: en Inglaterra el obrero es un trabajador aristócrata; en Alemania, es un jornalero proletario. El problema social, entonces, dejó de ser cultural para convertirse en nacional, pues cada una de las sociedades que componen el ciclo cultural occidental tiene una situación económica distinta: en todas, sin embargo, la reorganización social se verificará en el sentido de resolver dicho problema, pero cada sociedad lo hará a su manera. La doctrina sociológica spengleriana, entonces, no ha debido servir — en el libro sobre *Prusianismo y socialismo* — para una solución parcial, de carácter regional, pues tal solución no es la que deberá considerarse como simbólica de la civilización occidental. Pero es que Spengler, en su proselitismo del segundo libro, subraya lo favorable y omite lo desfavorable: así, la característica del socialismo democrático alemán ha sido el salariado industrial, pero resaltando el lado metafísico, con su creencia en la doctrina socialista, de salvación mesiánica de pueblos y clases: renovación del primitivo ebionismo comunista cristiano, a lo cual se agrega la conciencia social ética de la comunidad, de la solidaridad de los que la componen, y su deber recíproco, con su lealtad hacia el orden y la tradición. Agrega la crítica que no ha visto Spengler que el individualismo germánico era más bien particularismo y

cantonalismo político, mientras que el solidarismo de la vida común estaba en el atavismo secular: de ahí el rasgo tentón de organizarlo todo, desde su trabajo hasta su gimnasia, su canto, todo; de ahí que el éxito del partido democrático social se deba no sólo al marxismo sino, políticamente, a que sirvió de bandera a la oposición suelta, y económicamente a que congregó a todos los trabajadores de la orientación más variada. Se insiste en que Spengler, en su ideal democrático-socialista prusiano, elimina el concepto de libertad, convirtiendo a la sociedad entera en una burocracia: egipticismo o mandarinismo, para usar su terminología; es el imperativo categórico del socialismo de estado y de la cátedra, con supresión del comercio libre, y su organización oficialmente reglamentada, tanto para la producción como para la distribucion y el consumo, suprimiendo los conflictos entre capital y trabajo, puesto que los salarios serán la compensación burocrática por la función social desempeñada; y, como toda la organización debe ser solidaria y cooperativa, nadie podrá objetar nada porque todos participarán en todo: es el colectivismo completo, con socialización de todo, y con omnipotencia del estado y nulificación del individuo, convirtiendo a la sociedad en un inmenso cuartel, en el cual cada uno desempeña la función que se le asigne con arreglo a su capacidad. Tal reorganización social es una camisola de fuerza, que inutiliza la voluntad individual y vacía a todos los miembros de una sociedad en el mismo molde obligatorio político, económico y social: un verdadero militarismo social, que prescinde de la libertad y de la responsabilidad de cada uno y de la conciencia de grupo. Todo el movimiento psicológico del último siglo fundamenta que sin libertad ni responsabilidad no hay florecimiento económico, renovación nacional, reconstrucción social, como no la hay sin conciencia de grupo, sin amor y deber para el prójimo, sin solidaridad social: de lo contrario se va a una mecanización de cuartel, considerando al estado como una empresa gigantesca, manejada por un gerente y con el control de un directorio.

La crítica entiende que el problema social de la actualidad tiene dos aspectos: el técnico, de organización, y el moral.

La solución técnica es la marxista, verdadero socialismo as-

tronómico, pues profetiza el advenimiento inevitable de un estado socialista, inaugurado por una revuelta social, por la dictadura del proletariado, por la expropiación de los adinerados. Porque allí donde la propiedad privada de los medios de producción existe, es el interés sin escrúpulos del deseo de enriquecerse a toda costa lo que orienta todo: tal interés es la substancia de la historia y nada sagrado ni moral puede oponérsele; de modo que la conclusión forzosa es que debe eliminarse la propiedad privada para libertar a la sociedad de ese explosivo en la vida de comunidad: y como el capitalismo, en su desenvolvimiento, concentra más y más riqueza en manos reducidas y empobrece a la vez al pueblo, se convierte así en una organización económica que vendrá a absorberlo todo, exactamente como lo sueña el comunismo, pero al revés. Esas premisas son deficientes: el afán de enriquecerse no es el único exclusivo móvil del hombre, y Marx ha convertido en regla general lo que observó en un determinado momento de la vida inglesa: lo único exacto en su argumentación es que todo régimen económico que exagera la concentración va derecho a la disolución, como lo declaró el anarquista Stirner. El *homo capitalisticus* no es toda la humanidad, si bien se distingue por su moral fronteriza y elástica: no será, entonces, como consecuencia inevitable de una ley natural, sino como efecto de acciones dirigidas por un concepto moral más general y elevado, que podrá venir la era comunista. La crítica de Goetz Briefs es, pues, antideterminista, rechazando a la vez el marxismo evolucionista y el spenglerismo fatalista: su concepto individualista de libertad le hace repudiar toda organización social forzada.

Pero es que Spengler, en su nueva doctrina sociológica, precisamente ha demostrado que los ciclos culturales se desarrollan como organismos metafísicos, independientes del capricho o de la iniciativa individual de sus miembros, y siguiendo una trayectoria de vida que responde a su alma cultural, distinta de la de aquéllos. Por otra parte, no expone Spengler su ideal propio respecto del socialismo, sino su diagnóstico del que la evolución social de su tiempo impone: no se trata, entonces, de una exposición académica, teórica y doctrinaria, sino de la comprobación práctica de lo que las corrientes sociológicas de la época — dig-

nas o no de crítica o aplauso — exigen. La crítica, por el contrario, busca corregir lo existente y encarrilarlo en la orientación doctrinaria personal del crítico: es decir, un punto de vista completamente distinto del de la nueva doctrina sociológica, que no se propone rehacer el mundo a su manera sino comprobar en qué sentido se desenvuelve, dadas las modalidades actuales y los múltiples y complejos factores que en ellos intervienen. El crítico pertenece a la vieja escuela individualista y liberal, de modo que no puede admitir el concepto orgánico de la sociedad, como entidad diversa de sus componentes. Claro está, entonces, que moviéndose en dos planos distintos, jamás podrán encontrarse autor y crítico: todas las observaciones hechas al desarrollo del fenómeno social del simbolismo obedecen al criterio especial del crítico, y por eso lo que debe dilucidarse es cabalmente el criterio doctrinario y no la aplicación del mismo. Toda discusión sobre esta última será siempre inocua si los criterios son diversos: la cuestión doctrinaria, por ende, es la capital. Y es ésta la que, en su faz principista sociológica, se deja de lado para concentrarse sólo en los detalles de la aplicación, en las minucias de la argumentación. Por eso, en un curso de sociología, no es esto lo que interesa sino lo que atañe a la doctrina, a su criterio y metodología: éstos, en la presente crítica, tampoco han sido invalidados.

XL

LA CRÍTICA TEOLÓGICA

El final de la civilización occidental será la realización de un socialismo comunista y colectivista, en el cual la sociedad imponga su criterio y el individuo desempeñe sólo una función social, cual en la cultura incásica o en la egipcia. Esa es la predicción de Spengler, que sintetiza con la fórmula de egipticismo y de mandarinismo. Pero como la transformación socialista es una realización de la doctrina comunista del cristianismo primitivo, la crítica teológica ha sometido el libro de Spengler a una revisión tanto más minuciosa cuanto que parece delibe-

radamente empeñado en suprimir el carácter cristiano de la cultura fáustica y convertir a ésta sólo en la realización de la voluntad de poder, del dominio de lo infinito. Hintze y Albers lo han analizado sutilmente, llegando a la conclusión de que, en el fondo, es el libro más devoto de la época actual por su respeto asombroso ante lo eterno, sagrado, misterioso, increado, que lo distingue de los demás sociólogos, tanto que lo consideran como un grito supremo de idealismo religioso y la proclamación del « retorno a Cristo »; Rosentock y Goetz Briefs, por el contrario, lo conceptúan archiirreligioso, pagano, perturbardor y materialista, de un pesimismo escéptico que es negación de toda creencia, mientras que la evolución socialista que proclama no puede ser sino eminentemente cristiana. Menester es, entonces, encarar la obra spengleriana de este nuevo punto de vista para establecer cuáles son las modificaciones que su doctrina sociológica debe experimentar o si, como en ocasión de otras críticas, resisten victoriosas su criteriología y su metodología, aún cuando su aplicación pueda prestarse a discusiones y controversias.

Del punto de vista crítico y no exclusivamente teológico el profesor C. Stange, de la universidad de Gotinga, ha sometido la doctrina spengleriana a un análisis metodológico.

La explicación del éxito sorprendente del libro de Spengler la encuentra en que el autor es más artista que sociólogo, y que su estilo y sus ideas son fascinadoras, siendo su expresión clara y movida; el contenido ideológico, rico y variado; y la correlación de las ideas, convincente y lógica. El estilo spengleriano tiene un brillo nietzscheano y de ahí que cuando expone una paradoja seduzca e impida que el lector perciba ésta, dada la fórmula concreta y adaptada que prefiere: a esa elegancia de forma une un estupendo malabarismo de todos los conocimientos humanos, barajados tan artísticamente que los conceptos matemáticos, las consideraciones estéticas, las ideas filosóficas y religiosas, las perspectivas políticas, parecen ser sólo facetas de un único argumento, iluminado por datos de todas las épocas y de todas las manifestaciones culturales. El enciclopedismo spengleriano viene a resultar deslumbrador, sin que pierda jamás el hilo conductor que obedece a una tenaz convic-

ción filosófica de ser la expresión del alma cultural del momento. Propiamente su sociología es una verdadera morfología de la historia, es decir, de las formas típicas de los diversos ciclos culturales: usando y abusando de las comparaciones analógicas, más superficiales que reales, y en las cuales se había revelado maestro consumado el viejo historiador Ranke; pero la sociología spengleriana busca comprender el lenguaje de las formas históricas y formular las leyes de vida de las diversas culturas, partiendo de razonamientos determinados.

Su sociología se apoya en tres conceptos básicos: primero, su reacción contra la idea rectilínea de la historia, lo que implica unidad de cultura en desarrollo de cinta sin fin, con el inconveniente antropomórfico del escorzo inevitable para todo lo que se aleja del observador; segundo, la serie de ciclos culturales, como organismos metafísicos independientes, fijando el cartabón para apreciarlos, destacar lo típico en ellos y comprender la esencia del desarrollo de cada alma cultural, para lo cual establece los conceptos fundamentales como el de cantidad y espacio; tercero, comparar homológicamente las manifestaciones simbólicas de las diversas culturas para explicar la idea y el problema del devenir, estableciendo los diversos periodos de desarrollo de acuerdo con la ley biológica universal. Es cabalmente esta última faz de la doctrina lo que la lleva a caracterizar la época actual como la de decadencia de la civilización occidental.

La crítica de Stange es esencialmente teológica. Pretende que los conceptos spenglerianos encierran fórmulas equívocas: así, la antítesis de que el alma es lo posible y el mundo lo real, podría con igual derecho invertirse en que el alma es lo real y el mundo lo posible. Porque esas síntesis son siempre arbitrarias y poco científicas, como en la explicación de la idea de tiempo por la de destino, mezclando así un concepto crítico epistemológico con otro netamente religioso, lo que lleva al equívoco: se corre así el peligro de abusar de esas fórmulas fantásticas y caprichosas. Pero lo que indudablemente es genial en la nueva sociología es la caracterización de los simbolismos culturales: el análisis del concepto matemático es de una originalidad sorprendente: mientras que la idea de una morfología

de la historia ha sido ya objeto de trabajos conocidos, como el libro de Breysig, de 1906; *Der Stufenbau und das Gesetz der Weltgeschichte;* además de que el paralelismo de las culturas y de las ideas — tanto religiosas como filosóficas o artísticas — ha sido un metodo generalmente empleado. En la sociología spengleriana ese método se torna absorbente y sólo se atiene al desarrollo biológico, desdeñando la interrelación de las diversas culturas entre sí: acentúa sólo los contrastes, siendo así que las armonías son igualmente importantes. Es eso lo que lleva a la nueva doctrina al pesimismo de sus conclusiones: pero ese pesimismo y ese escepticismo son estados de ánimo y no resultados científicos. En esto estriba, cabalmente, la autosugestión de Spengler, que obra nefastamente sobre sus lectores, inculcándoles la desesperación desde que no cabe que reaccionen contra lo que aquél denomina el destino inevitable, y no es dable impedir la catástrofe de la decadencia.

Lo que, en concepto de tal crítica, se requiere es un optimismo robusto que reaccione contra esos síntomas de decadencia, tanto más cuanto que la misma doctrina spengleriana, al dar al instinto preeminencia sobre el intelecto, olvida que el instinto se defiende y es fértil en iniciativas salvadoras. Es ésta una contradicción fundamental en la filosofía de esta doctrina: el instinto de propia conservación de la vida no es pesimista, sino optimista, pues la resignación de la inteligencia ante lo inevitable es un fenómeno patológico respecto de la voluntad poderosa de trasformación de la vida.

Otro error metodológico de la nueva doctrina consiste en que, al considerar a cada cultura como un organismo metafísico que nace, se desenvuelve y desaparece, lo aplica al concepto mismo de cultura, siendo así que hay diversas modalidades de ésta — cultura de raza, de pueblo, de humanidad, — y si las de raza y pueblo sufren esa evolución, no sucede así con la de humanidad, que es ilimitada e infinita, pues no depende de *habitat* alguno sino que es una función superior, independiente de aquellos factores. Por eso, en cualquier ciclo cultural se observan, visiblemente, en el estadio de decadencia indicios de un resurgimiento cultural en forma distinta: hoy mismo, junto a los indudables signos de vejez de nuestra civilización, se nota una

reacción en el mayor valor acordado a lo experimentado respecto del experimento mismo, a lo inconsciente con relación a la reflexión. La marcha de la cultura, en la historia, revela que a un estadio de intelectualismo sigue otro de genialidad : es decir, de elevación de la vida ; lo contrario, entonces, de lo predicado por esta doctrina.

El punto débil de la sociología spengleriana está en el predominio del concepto cultural del mundo y la supresión de la participación de la voluntad : de ahí que tal doctrina no sea creadora sino destructora. El análisis excesivo de las manifestaciones culturales aisladas le hace perder la vista del conjunto, de la correlación de la vida histórica y, con ello, la esperanza en el futuro y la seguridad de los valores de vida en el presente. La cultura y la civilización no son fases sucesivas sino dos aspectos distintos de la vida social : ésta, precisamente, es la lucha perenne entre ambos conceptos ; en toda existencia social la tendencia a exteriorizarse, a disminuirse y a anquilosarse, está combatida por las fuerzas que bregan por ahondar, por perfeccionar la vida íntima, y llevan a una nueva modalidad de la existencia. No es fácil, sin duda, indicar cuales son esas fuerzas creadoras en el presente estadio de civilización, pero es innegable la fe en la fuerza creadora de nuestra cultura, la renovación de ideales religiosos y morales, el anhelo de mejorar nuestra propia alma. Es esa fe evidente en la misión y finalidad de la cultura, lo que rebate mejor que nada las conclusiones de esta doctrina.

Tal es la crítica de Stange : se nota que ella se basa en un diverso concepto de lo que es cultura. El crítico considera a ésta del punto de vista humano monista, mientras que Spengler combate precisamente el monismo y la idea de humanidad, en el sentido de la sociología anterior. Crítico y criticado usan, pues, del mismo término — la cultura — en sentido diametralmente opuesto : no cabe, entonces, que se entiendan. Rebatir la sociología spengleriana con el criterio de la positivista comtiana es, por lo tanto, una crítica infecunda : no demuestra que el razonamiento de la nueva doctrina sea errado sino que lo encara de otro punto de vista. De ahí que ni el criterio ni la metodología de la doctrina spengleriana resulten realmente rebatidos.

Entrando ahora más de lleno a la crítica teológica, propiamente dicha, debe hacerse presente cuán fuera de duda está que la sociología spengleriana contiene una metafísica propia, basada en el predominio del tiempo sobre el espacio, que distingue lo que está siendo de lo que ya es : aquéllo, como la caracterización del tiempo; ésto, como la análoga del espacio: siendo lo primero, la dirección ; y lo segundo, la extensión. Lo que propiamente es vida y está siendo, es el alma llena siempre de posibilidades: frente a ella se encuentra el mundo, es decir, la posibilidad llevada a cabo, la realidad. Lo real, lo que es, está sometido a la ley de causalidad : mientras que lo posible, lo que está siendo, corresponde al destino; es esta la antítesis de naturaleza e historia : aquélla, dominio de la causalidad; ésta, del destino. Tal es — como se ha visto en clases anteriores — la metafísica, con la cual la nueva sociología traza la morfología de la historia, describiendo el *devenir* más que explicándolo. Reemplaza el criterio linear, simplista, de la vieja historia universal, con el de la formación y evolución de los ciclos culturales, que abarcan las agrupaciones sociales y que tienen una vida media milenaria: tales culturas son organismos metafísicos, explicables por el medio en que se desenvuelven — que resume, con una figura equívoca : la del ambiente del paisaje materno — y su existencia es distinta en cada caso, traduciéndose en forma propia su religión, arte, filosofía, ciencia, costumbres, las cuales son expresión de su alma cultural, que pasa por todos los estadios de la vida, desde el nacimiento, niñez, juventud, madurez, senectud, hasta la misma senilidad, para morir y dar lugar al nacimiento de otro nuevo organismo cultural que repetirá análoga evolución. Esa analogía de la vida cultural es lo que permite, comparando los fenómenos sociales simbólicos de las culturas anteriores con los que presenta aquella en la cual vivimos, precisar cuál es el estadio de vida en que se encuentra nuestro ciclo cultural y predecir, aproximativamente, cuál será la marcha de lo que aún queda por recorrer. Por eso Spengler, apoyado en su método de comparaciones homológicas, sostiene que la cultura occidental se encuentra en su período de decadencia y que los siglos que aún le falta recorrer hasta llegar a la

disolución definitiva tendrán un carácter socialista marcado.

El desarrollo de este curso ha mostrado a los oyentes qué estupendo conjunto de aspectos grandiosos, en la vida, historia, civilización, ciencia, contiene el libro de Spengler y cómo su nueva doctrina sociológica es una sinfonía de pensamientos, producto de la intuición y de la analogía, que se van escalonando con una precisión asombrosa como emanación de su criterio metafísico, que lleva a la relatividad de todo juicio o concepto, destruyendo la pretensión de lo absoluto que ostentaban los axiomas y los dogmas. Porque nada escapa al relativismo spengleriano, ni siquiera las matemáticas, puesto que del análisis del concepto relativista de los números es que arranca su criteriología sociológica: parte de la base de la teoría de la relatividad general de Einstein, pero la hace servir para conclusiones que posiblemente habrán dejado pasmado al sabio físico por su audacia y aún por lo arriesgado de su aplicación, repitiendo así — al fenecer el medio siglo de cada renovación criteriológica de las disciplinas de los conocimientos humanos — lo que a mediados del siglo anterior hizo el sociólogo Spencer con la doctrina evolucionista del sabio Darwin. Pero las conclusiones spenglerianas, precisamente por su índole relativista, no tienen la pretensión que tuvieron las spencerianas: a saber, la de ser expresión de la verdad indiscutible; por el contrario, sólo pretenden ser la imagen del criterio occidental en el presente estadio de su civilización. No es esto prueba de escepticismo, como con tanta ligereza se le ha enrostrado, pues es honda su convicción y busca influir con ella en su época: lo cual — cabalmente respecto de la forma socialista de la evolución social actual — se revela en su segundo libro *Prusianismo y socialismo.*

Es legión — como vamos viendo, al pasar en revista las diversas fases de la crítica a la doctrina spengleriana — el número de sus contradictores: los lógicos, porque no se avienen con el relativismo de este método de revelar la fisonomía de los hechos del pasado; los historiadores, porque encuentran en el libro un semillero de errores o inexactitudes, y el crimen inexcusable de la falta de notas eruditas, de despliegue bibliográfico, del casillero de marras, del fichero usual; los artistas, por no poder tolerar que se les pruebe que ha pasado ya la gran

época del estilo del arte y que ahora no hay sino *ismos* más o menos ridículos; los filósofos, por el juicio pesimista de la época actual y su influencia peligrosa sobre la juventud, cuya iniciativa paraliza y cuya esperanza mata; los teólogos, porque echan de menos, en las páginas de la obra, la mención del Dios personal y la fe en la riqueza infinita de las posibilidades que de él dependen. Pero no hay que olvidar que la sociedad coetánea se encuentra tan harta de ciencia que está a punto de ahogarse con ella, pues el alma cultural está envuelta en una red tupida y enmarañada de cuestiones científicas innumerables, que la invalidan para ocuparse con lo más alto, lo que está por sobre toda ciencia: la crítica despiadada de la sociología spengleriana permite respirar al alma contemporánea atribulada, que se siente alivianada del peso aplastante de hechos y conocimientos, teorías e hipótesis; y es consoladora la convicción de que todas las manifestaciones culturales en religión, arte, filosofía, matemáticas, política, etc., tienen una verdadera unidad como expresión del alma cultural, y que tales manifestaciones son análogas a las de otros ciclos culturales, revelándonos así el lenguaje secreto de una serie de mundos desaparecidos. De las culturas examinadas por Spengler, la misteriosa egipcia resulta súbitamente iluminada por el símbolo general del sendero; la clásica grecorromana viene a ser más contrapuesta que análoga con la actual: y las anteojeras de la especialización exagerada, que estaba limitando fatalmente el horizonte intelectual de la cultura occidental, vienen a ser arrancadas súbitamente, y el ojo, asombrado de poder mirar con libertad a todos lados, contempla mundos nuevos y aprecia los fenómenos sociales con una amplitud de criterio a que no estaba acostumbrado. La obra spengleriana, como un espejo ultrapoderoso, ha concentrado el foco de los rayos culturales de la época presente: de ahí que la generación actual, cuasi deslumbrada por la fuerza de esa proyección, se haya precipitado sobre el libro, lo ensalce hasta las nubes y lo revuelque en el cieno, según el temperamento de cada uno, pero todos lo discuten y las nuevas ideas sociológicas provocan una revisión general de nuestros conocimientos y criterios.

El análisis sociológico de los conceptos del mundo de la fi-

sica y de la filosofía materialista, reinantes hasta ahora, subraya el aspecto místico, espiritual, religioso, del nuevo concepto del universo en la sociología spengleriana. Lo que dice sobre el cristianismo primitivo, el catolicismo, el pietismo, como sobre las religiones de otros ciclos culturales, revela ese rasgo metafísico: su síntesis, originalísima, de la cultura mágica ilumina de una manera inesperada la esencia del cristianismo, desde que éste no puede comprenderse sólo con los elementos de juicio del paganismo antiguo y del judaísmo, sino con el culto mágico del sincretismo, con la influencia árabe del pneuma, que es el continente donde se desenvuelve el hombre, como contenido: Oriente y Occidente, Bizancio y Roma, padres de la iglesia y papas, iglesia greco-católica y católico romana, son contraposiciones que sólo se aclaran con las correlativas del pneuma y la voluntad. Spengler pone todo esto de manifiesto, haciendo resaltar que el cristianismo no es un culto para beatas sino una religión que a todos por igual interesa: es cierto que convierte al cristianismo occidental en emanación del alma fáustica nórdica, pero plantea el problema religioso como el más supremo de todos los problemas, y esto sólo basta para que su sociología sea espiritualista y religiosa. La misma antítesis entre realidad y posibilidad, mundo y alma, lo que es y lo que está siendo, que es el *leitmotiv* del libro, es fecunda para el lector, pues le hace ver que lo propiamente viviente no está en el mundo sino en el alma, subrayando así lo subjetivo y reduciendo lo objetivo a sus debidas proporciones, porque es el alma lo que forma el mundo y no al contrario; en lo espiritual está, entonces, la salvación. Lo objetivo está formado por la serie de ídolos científicos, sus pretendidas leyes soberanas, la causalidad de la ciencia histórica: Spengler, con su relativismo, derriba esos falsos dioses, y reemplaza los conceptos abstractos por pensamientos concretos. El idealismo de Platón y Kant se basaba en el valor absoluto de sus ideas y en la razón pura: la cultura occidental, apoyándose en las conquistas de las ciencias, se alejó por completo de esa base, practicando un deporte intelectual que desvanecía la seguridad del conocimiento; el relativismo spengleriano lo libera de la tiranía de la ciencia, que reposa sólo sobre hipótesis caprichosas y no le deja sino dos soluciones: el sensua-

lismo o el ascetismo, ambas negaciones de vida. La nueva sociología, entonces, aclara y ensambla nuestros conocimientos para formar una poderosa imagen del mundo, con el predominio del espíritu, libertando, así, a la civilización presente de la prisión de ciencias materialistas y objetivas, absolutas y dogmáticas: plantea así problemas nuevos sobre lo profundo del misterio del universo. El escepticismo es saludable cuando somete a nuevo examen lo que se pretende definitivo: así lo fué Montaigne y también Pascal; en tal sentido el libro de Spengler es benéfico para la juventud, al obligarla a rehacer de nuevo sus convicciones.

La sociología spengleriana obliga, pues, a pensar hondo. Cuando ha barrido con lo absoluto y dogmático, gracias a su relativismo, pone a la sociedad moderna en su camino de Damasco. Es aquí donde Albers, con su crítica teológica, deduce del libro de Splenger las conclusiones más inesperadas respecto a religión y al cristianismo. En aquella encrucijada — dice — cuatro posibilidades se presentan: 1ª participar en el mundo, sin preocuparse de teorías, sino de vivir lo mejor posible en el presente: pero tal participación debe tener sus normas, desde que la vida es sólo un cable tendido entre lo finito y lo infinito, y si esas normas son las del imperativo categórico o las exigencias del día, pronto resultarán cuasi imposibles de observar y eso obligará a indagar con inquietud dónde está la solución de la dificultad; 2ª toda la existencia es mecida por las ondas del tiempo, y el pensar, como los sucesos, son efectos relativos del mismo tiempo: la única posibilidad de escapar a esa tiranía es anclarse en la eternidad, pues sólo ésta puede contener lo absoluto, desde que todo desenvolvimiento está condicionado por el tiempo, de modo que sólo por un esfuerzo espiritual, por un gran salto de la voluntad, cabe pasar del tiempo a la eternidad, y, si tal realiza, escapa a lo relativo, desprendiéndose del yo; 3ª el contacto con la eternidad puede ser logrado por el arte, si éste prescinde de toda doctrina y de toda tradición, formando al mundo exclusivamente con arreglo a su alma: pero toda forma artística es sólo apariencia pasajera; 4ª para quien aspira a unir la vida y el espíritu como realidad, sólo cabe lograrlo independizándose del relativismo: y ésto únicamente lo alcanza

la religion, con la union del espíritu humano y el concepto del Dios eterno; así procedió la humanidad en sus comienzos cuando la ciencia no existía, y así tendrá que repetirlo cuando se convenza de la imposibilidad de realizar la primera y segunda hipótesis, y de que la tercera solo la lleva a substituir la realidad con la sombra.

Para esa crítica teológica el concepto de la subjetividad, que todo lo transforma íntimamente, es el hilo de Ariadna que corre por el libro de Spengler: lo objetivo es lo falso; lo subjetivo, lo verdadero. De ahí que reproche al autor no ser bastante subjetivo y mostrarse demasiado objetivo: las culturas que describe objetivamente, son realmente sólo creaciones subjetivas de su espíritu, medios para ordenar las impresiones aisladas innúmeras, porque en la hoguera de nuestra subjetividad debe consumirse todo lo objetivo inmanente. Spengler no resulta suficientemente ortodoxo para tales teólogos, porque sacrifica demasiado en el altar del criterio de la generalidad: en cambio, Hamann y Kirkegaard, en sus exposiciones, convierten a lo subjetivo en el ritmo y color, que domina siempre lo objetivo. El hecho es que Spengler no satisface ni a los profesores, prototipos de lo objetivo; ni a los teólogos, encarnación de lo subjetivo. A esto cabría observar que realmente no pretende Spengler convertirse en teólogo, ni en sacerdote católico o pastor protestante: es un sociólogo que no tiene la mentalidad del predicador y que no ha preparado su sermón, basado en algún pasaje de las Sagradas Escrituras, pues ni tal fué su propósito ni es esa su misión; la crítica, pues, no es justa al reprocharle que no verifique ese « salto mortal ».

Para el teólogo, la curiosidad extrahumana sólo puede consistir en ser uno mismo ante Dios, diferenciando su *yo* de su propio ser, lo que constituye la lucha trágica de toda alma individual, pues el propio ser es una imagen de la divinidad y el yo se aleja de ese modelo. El relativismo descarta los problemas de la filosofía y las cuestiones de la ciencia, y le quita el goce de las formas de su fantasía, del arte: solo queda, entonces, el problema del pecado, inseparable de la existencia del mundo: con Jesús se incorpora el conocimiento del Dios personal, a quien es responsable de su vida. Debe, pues, creer o desesperar, y sólo

vive por la fe en la seguridad del amor divino; el concepto de mundo, sin el Dios personal, sin su amor y gracia, sin la conciencia del pecado y el temor de la culpa, genera una inquietud suprema. Lo importante es, pues, la relación del hombre con Dios, y todas las culturas, con su pasado y porvenir, son indiferentes en comparación con aquélla... La teología coetánea, en esto, ya no comparte las teorías extremas de Häckel o de Ostwald, sino que tampoco admite el tolerante relativismo de Spengler. Y con razón, de su punto de vista, porque la fe sincera, inevitablemente, debe ser intolerante o deja de ser fe. Invoca la tendencia espiritualista moderna, con el movimiento teosófico, antroposófico, espiritista, la reacción visible contra el materialismo de la época anterior, la necesidad evidente de elevar la región del espíritu. Pero, si bien Spengler es manifiestamente espiritualista, en cambio no es teólogo: su concepto del destino no es el de la predestinación, y no pone al cristianismo en una esfera superior al budhismo, taoísmo o judaísmo. La teología muy naturalmente hace del cristianismo la encarnación de la verdad absoluta: polo opuesto del relativismo spengleriano. Cierto es que Spengler critica vivamente la modalidad sensual de la existencia en el presente estadio de civilización, y reconoce que el cristianismo tiene como fuerza impulsiva el amor al projimo, lo que va contra el mamomisno coetáneo, la plutocracia desalmada del materialismo reinante. El cristianismo, entonces, debe forzosamente luchar contra la decadencia actual, pero no podrá impedirla: si la sobrevivirá o no, es cuestión que los teólogos no pueden admitir siquiera en hipótesis desde que, para ellos, aquél es eterno; pero Spengler, con su criterio relativista, está lejos de compartir tal convicción. La sociología religiosa, por lo tanto, no puede dudar, ni puede concebir que se dude, porque si pudiera concebirlo ya no creería y la fe sería imposible: para el teólogo todo problema está solucionado de antemano en la presciencia divina y en su sabiduría absoluta.

Albers por eso dice que la desesperación es la obscura portada por la cual deben pasar muchos para llegar a la seguridad que anhela el alma, de modo que la doctrina spengleriana es un excelente instrumento para activar ese proceso interno en el presente estadio de la desesperación: cuando resulten destruídos

todos los ídolos del idealismo, de la ciencia, del progreso y del desenvolvimiento cultural, la duda en la fuerza salvadora del pensamiento tiene que producirse, y el alma no tendrá más sólido refugio que la fe.

Spengler no se ha propuesto esa finalidad teológica: en este libro — dice — se hace por vez primera el esfuerzo de predecir la historia; se trata del destino de una cultura, que en este momento se acerca a su final, y que se busca precisar en los estadios que aún debe recorrer. Tal es el tema, y su realización es como sigue: conocemos — agrega — nuestra historia, y seguimos todos los estadios de la propia disolución con el ojo clínico de un médico experimentado; es decir, es la eutanasia, la esperanza de la muerte en plena belleza. No es esto, sin embargo, lo que proclama en su segundo libro: nosotros—declara — tenemos todavía ricas y no gastadas posibilidades y una tarea enorme por delante: con el prusianismo se iergue y caerá el pensamiento ordenado de un verdadero socialismo. Porque es el rasgo ebionita del cristianismo primitivo lo que proclama: es el socialismo lo que remodelará los fenómenos sociales en el último estadio de la civilización actual. Por eso sigue diciendo: necesitamos una clase de personalidades socialistas dominantes, pues el socialismo significa poder, poder y, una vez mas, poder, y los planes y pensamientos nada son sin poder. Es decir, todo su segundo libro es una incitación a la obra, al poder, como única misión del alma teutónica: en su doctrina sociológica se muestra como profeta científico, que contempla pero no interviene, su *logos* no se convierte en *eros:* en su otro libro, es el político militante que busca prosélitos para su ideal, espoloneado por la triste revolución de noviembre de 1918: sólo el porvenir dirá si el destino realizará tal ideal de prusificación socialista.

A esas manifestaciones spenglerianas, la crítica teológica observa que sólo tiene en cuenta la Europa pagana y egoísta, pero no el Occidente cristiano y creyente en la gracia, porque cometió el error de buscar las raíces de la cultura occidental en lo material, olvidando que el alma verdadera de Occidente es el cristianismo germánico. Rosenstock reprocha a Spengler el no haber comprendido la cristianización del pasado y sus efectos sobre el presente: cuando se refiere al ultramontanismo, tiene en

vista sólo la sociedad española y su ambiente peculiar; cuando habla de ideas de orden, sólo concibe la administración prusiana, en su medio brandenburgés. Es decir, ha reducido al factor geográfico y al étnico los principios básicos de la formación social, en la cual el espíritu parece no tener mayor participación: lo cual lo coloca fuera del concepto occidental y del sentido del ser; fuera de los símbolos espirituales y morales que han cobijado al Occidente, no ve en la Europa paganizada sino la primacía de la materia sobre el espíritu, del ser sobre el valer, dogmatismo de ciencias naturales, relativismo y empirismo, la voluntad del poder. A esas aseveraciones podrían oponerse las propias palabras de Spengler: «Veo — dice — en vez del cuadro monótono de una historia universal linear, que sólo se explica prescindiendo de la cantidad innumerable de hechos, el fenómeno de una serie de poderosas culturas, que con fuerza virgen salen del seno del paisaje materno, al cual cada una de ellas queda estrechamente ligada durante su desenvolvimiento, y que estampa su sello en el material humano; y de las cuales cada una tiene su propia idea, sus pasiones propias, su vida exclusiva, su voluntad, sensibilidad, y su propia muerte: hay ahí colores, luces, movimientos, que no ha descubierto todavía ningún ojo espiritual, pues cada cultura tiene sus propias posibilidades de expresión, que aparecen maduras, se marchitan y no se repiten jamás; hay muchas físicas, pinturas, matemáticas, plásticas, completamente distintas unas de otras en lo más esencial, cada una de duración limitada, reconcentrada en sí misma, como cada especie vegetal tiene sus propias flores y frutos, su propio tipo de crecimiento y declinación: esas culturas, organismos de vida del más alto rango, crecen en una sublime falta de finalidad, como las flores en el campo; pertenecen, como plantas y animales, a la naturaleza viviente de Goethe y no a la naturaleza muerta de Newton: por eso, termina diciendo, contemplo en la historia universal la imagen de una formación y transformación eternas, de un maravilloso devenir y desaparición de formas orgánicas.»

Goetz Briefs insiste en que es un error spengleriano sostener que la fórmula de la voluntad de poder es la expresión de la unión de la idea cristiana con el germanismo virgen, y que

constituye la riqueza cultural occidental, tanto que Spengler se contenta con sonreír despectivamente ante cualquier otra explicación. Pero si fuera exacto que el alma cultural fáustica tiene como característica especial esa voluntad de poder, el efecto en la distancia, el imperativo categórico, entonces el socialismo, ya que se ha convertido en conciencia social, debería igualmente personificar la voluntad de poder. Reprocha a Spengler el despojar al socialismo de su finalidad benefactora, su idea humanitaria, su tendencia a elevarse, como niega al cristianismo su doctrina divina, su amor, su caridad, su filosofía social: mientras tanto el cristianismo tuvo la misión de educar y cultivar a la sociedad occidental, y hoy lucha contra la explotación y por la dignidad humana. Más todavía: se le atribuye astigmatismo en su visión al desligar al cristianismo del imperativo categórico y al no reconocer que es el cristianismo quien ha formado al alma fáustica; para Spengler el cristianismo occidental es sólo la etiqueta moral de lo fáustico, de modo que el problema social solo es fáustico y no cristiano, desconociendo que el respeto humano y el concepto de vida cristiana han sido el fundamento del movimiento socialista.

Troeltsch, por el contrario, sostiene que tras la idea de personalidad o individualidad en el socialismo — por más poco claro y envuelto en conceptos liberales y burgueses que aparezca o tan visiblemente inoculado de naturalismo y pesimismo — se nota la idea cristiana de individualidad, basada precisamente en el teísmo personal: esa idea cristiana fué la que trajo la protesta apasionada contra las formas gubernamentales y económicas que ahogaban a la personalidad, y el liberalismo moderno sólo ha resucitado aquel rasgo; más aún: el contenido social de la ética cristiana, corroído y negado por el capitalismo individualista, ha llegado a la exaltación en el socialismo y es el temible explosivo que hará saltar la sociedad burguesa; por último, todo movimiento social, que no sea rebelión de esclavos — como la de Spartaco — oscila siempre entre los problemas de igualdad y desigualdad. La sociedad actual ha proclamado la igualdad política, pero, a la vez, ha hecho resaltar la desigualdad económica, justificando el abismo entre plutocracia y proletariado: las protestas justificadas contra ese estado de cosas han invo-

cado forzosamente los textos y prácticas cristianas, la faz ebionita del cristianismo primitivo, si bien han concluído aquéllas por aceptar la guía de la política social, por más que ésta difícilmente puede reemplazar a la caridad ni reconciliar a las clases sociales antagónicas; porque el amor activo y la responsabilidad por el prójimo no se obtienen con reglamentos policiales de beneficencia; todo esto es de lamentar porque esa caridad y esa responsabilidad cristianas habrían podido únicamente evitar la amargura del odio de clases y la miseria íntima de las clases trabajadoras: amargura y miseria que han sido el caldo de cultivo de los gérmenes patógenos socialistas. Sólo el cristianismo podría resolver ese problema social, porque la más sencilla reflexión psicológica demuestra que la política social del estado, con la beneficencia administrativa, jamás llega al fondo de las almas, de modo que la reconciliación no se produce sino que se ahonda el antagonismo de clases. Troeltsch — y eso que es reconocido como sostenedor de la doctrina spengleriana — repudia el socialismo etatista como solución sociológica, y sostiene que el valor moral, en las costumbres, de la doctrina social cristiana está en la conformidad con el objetivo transcendente de la humanidad, que se encuentra más allá de la relatividad de la vida terrenal: es decir, en el reino divino del futuro después de la muerte, en el cual se realiza por último todo lo absoluto: tal seguridad, lejos de debilitar al mundo y a la existencia social, acerca las fuerzas y permite al alma atravesar todos los estadios culturales con la tranquila energía que le da la conciencia de ese objetivo absoluto y futuro, al cual tiende todo el esfuerzo humano, haciendo así que la fe en el más allá sea precisamente la palanca más poderosa del más acá. La crítica de Troeltsch, entonces, equivale a mostrar que jamás el socialismo actual habría alcanzado la dominadora amplitud y profundidad y ejercido tal fascinación, si no hubiere encontrado preparado el terreno cultural casi dos veces milenario con el germen cristiano, de modo que el desarrollo de sus ideas se ha verificado partiendo de los grandes símbolos del cristianismo: los conceptos básicos cristianos de pecado y reparación, de esperanza en el Mesías y en el reino milenario, de predestinación y espectativa, de fe, de sacrificio y reconciliación, del amor soberano a todo lo

humano, de la misión de desparramarse en el mundo, de la lucha entre lo bueno y lo malo, de la fe y la incredulidad, de la exaltación de aquella lucha hasta producir el final del mundo, en el cual el hijo del hombre aparecerá en las nubes, hará felices a los pobres y juzgará terriblemente a los malvados; todos esos ideales cristianos se encuentran hondamente grabados en el marxismo, con analogías visibles e innegables. Los mismos socialistas — como Plenge, en sus libros *Marx und Hegel* y sobre todo en *Revolutionierung der Revolutionäre* — reconocen el aporte religioso, si bien especialmente judaico, en el socialismo; y Spengler, en su *Prusianismo y socialismo*, también recalca el elemento judío del marxismo. A esto observa Goetz Briefs que tal cosa es una visible transposición de la estructura de la conciencia occidental, estampada por el cristianismo, porque todos los grandes movimientos de la cultura occidental han sido vaciados en molde criatismo, y el mismo liberalismo, por más librepensador que pretenda ser, sostiene las tesis archicristianas de la armonía preestablecida, el reinado futuro de la reconciliación social, de la paz del género humano: es, pués, el pensamiento cristiano el que da el tipo y estructura a la conciencia occidental.

La crítica teológica reprocha a Spengler haber caracterizado la cultura occidental con la fáustica voluntad del poder, que es el ideal de la dominación feudal, del orgullo burgués y de la expansión capitalista, del imperialismo del estado, del derecho de la fuerza y del evolucionismo biológico o sea el darwinismo; la cultura occidental, por el contrario, reposa sobre el pasado cristiano de la fecunda vida común y sus variadas formas, impregnadas de amor y responsabilidad: el poder civilizador del espíritu cristiano que unió a Oriente y Occidente, de la fe profunda de las sociedades cristianas, el sentido noble y fecundo de la caridad y su influencia en la vida social, el clamor místico hacia el Dios eterno e infinito. Los teólogos tachan a Spengler de escéptico y pagano: proclaman la necesidad de remodelar su doctrina sociológica, substituyendo por la característica cristiana la fáustica de la cultura occidental.

Vese, pues, cómo la crítica teológica está dividida respecto de Spengler: le es favaroble, con Albers; le es contraria, con Goetz Briefs. Lo que es indudable es que la obra spengleriana

no se propuso ser una sociología teológica, renovando la de san Agustín o Lutero: su punto de vista es absolutamente filosófico y se distingue por no caracterizar a las culturas por la simple etiqueta del fenómeno religioso, que no es sino una de las tantas manifestaciones del alma cultural. Pero los que se especializan en cualquiera de las disciplinas no pueden substraerse al efecto fatal de toda especialización, tan gráficamente expresado por el símil de las anteojeras: no ven sino su disciplina, y amoldan a ella todo lo que estudian o juzgan; de ahí que los teólogos se escandalizan de que la obra spengleriana no sea teológica, porque nada conciben que pueda no serlo. Consideran que la nueva doctrina sociológica es simple expresión de su época, símbolo de su tiempo, en el cual la razón vivificante no reina en sus centros internos sino el empuje caótico de fuerzas, instintos, pasiones, que dirije los destinos, sino que reverencia sólo a la materia orgánica y a su causalidad: verdadero fatalismo que elimina toda finalidad a las sociedades y las culturas; de modo que el materialismo spengleriano es veladamente anticristiano y resueltamente pagano, pues él mismo ha dicho que la humanidad no tiene objetivo, ni idea, ni plan, como no lo tienen las mariposas o las orquídeas, siendo la humanidad una palabra vacía. Insiste la crítica teológica en la faz negativa de la nueva doctrina: no admite Dios, ni deber moral religioso, ni verdades eternas, ni humanidad basada en el amor y la responsabilidad, ni moral universal, ni vida cultural común a todos; no reconoce lo verdadero ni lo falso, ni tiene existencia objetiva lo bueno ni lo malo, no deja posibilidad de compenetración entre los diversos ciclos culturales y dentro de éstos admite la coexistencia de sociedades antagónicas en su ideal — como la orientación moral teutónica y británica, — de modo que su programa es el de un prusianismo militar, la adoración de la fuerza, la organización social según la actividad de cada uno, la anulación del individualismo, la entronización dictatorial de un colectivismo etatista que reduce a los individuos a desempeñar cada cual una misión social. Rosenstock termina su crítica diciendo que tal doctrina es el suicidio de Occidente.

He expuesto con la mayor fidelidad esta faz, sin misericordia de la crítica religiosa, como antes había mostrado la que inter-

preta la obra spengleriana como un hondo grito metafísico para producir un renacimiento de la influencia de la religión. Ambas fases de la crítica teológica son manifestaciones exageradas: la nueva doctrina sociológica no es ni lo uno ni lo otro, sino una síntesis filosófica del estado actual de los conocimientos. Pero aquella crítica, sobre todo la adversa, puntualiza una serie de objeciones de detalle que tienen hondo interés, y es conveniente aquilatar tales observaciones para modificar, en lo que quepa, lo que pueda tener de exagerado la aplicación de la doctrina. Con todo, lo que debe hacerse notar es que ni la criteriología ni la metodología sufren con dicha crítica: es siempre la aplicación de la doctrina, la apreciación del autor, sus opiniones personales, lo que cada crítico controvierte así que no coinciden con las suyas propias; tal polémica, con todo, sale del marco de un curso de sociología, interesado solo en la bondad de una doctrina como tal y no como manto infalible para cobijar todas las aplicaciones de la misma y subtraerlas al examen de la crítica. Pero es curioso que sea cabalmente este aspecto teológico el predominante en la crítica — adversa o favorable a Spengler — en el preciso momento en que estamos aquí reunidos: casi todas las publicaciones de ese carácter, aparecidas a mediados de este año, tienen ese rasgo común.

XLI

LA CRÍTICA MUSICAL

Spengler ha sido el primer sociólogo que ha dado al fenómeno musical una importancia decisiva como símbolo del estado de cultura. No es extraño, entonces, que manejando un material tan enorme haya podido incurrir en inexactitudes de detalle o emitir apreciaciones que ni son las corrientes ni se apoyan en los historiadores profesionales de la música. Su punto culminante está en la substitución del fenómeno musical al pictórico como expresión genuina del alma fáustica: después de la culminación de la pintura con Rembrandt, la música — sobre todo la italiana

y germánica del siglo XVIII — caracteriza, en su concepto, el estadio cultural occidental. Ahora bien: aun cuando tuviera razón la crítica profesional, la importancia está en las líneas generales de su argumentacion. Por lo demás, no se propuso Spengler escribir un tratado de historia de la música, como no lo hizo de las demás disciplinas artísticas, históricas o sociales, sino mostrar el valor del simbolismo musical en la vida cultural.

Becking observa, sin embargo, que para justificar ese simbolismo menester es que los hechos aducidos sean exactos, en su importancia o en sus fechas, que no se omita lo principal y que no se magnifique lo secundario. Por de pronto, fuera de duda está que prescinde de la música, como fenómeno simbólico, en los primeros ocho siglos de la cultura fáustica, y que propiamente le asigna esa característica desde Mozart, a través de Beethoven, deteniéndose especialmente en la *Pasión de san Mateo*, de Bach, y en el *Tristán* de Wagner. Cierto es que se refiere también a Bruckner, Couperin y a la época italiana de Corelli, pero lo hace sólo incidentalmente. No resulta fácil para la crítica, dada la ausencia total del aparato de erudición en la obra spengleriana, rastrear las fuentes en que se apoya: además del conocido *Lexicon* de Riemann, es la obra anticuada de Ambros, que solo llega al siglo XVII, su fuente visible. Eso explicaría el hecho curioso de que prescinda de un par de siglos importantes en la música italiana y que no valore debidamente la marcha triunfal de la ópera, que toma papel tan predominante a partir del siglo XVIII. No habiendo Spengler citado sus fuentes bibliográficas, no es posible apreciar el alcance de tal observación.

La contraposición de la música apolínica y fáustica ha sido contradicha por otros críticos de arte, como Frank, según lo hemos visto en clases anteriores no volveré, pues, sobre ello, contentándome con puntualizar el hecho. La característica de la música occidental es el contrapunto: conjuntamente con el nacimiento del estilo románico, en el siglo X — dice Spengler, — comienza la polifonía a diluir las series paralelas de las tonalidades eclesiásticas. La crítica profesional observa que la diafonia de Hucbald (840) no corresponde a la polifonía, sino se saca esquemáticamente de la voz principal: el estilo conducto maneja las voces rítmicamente y no en contrapunto, como el estilo del

motete parisiense se basa en el principio del *cantus firmus*; como los trecentistas florentinos introducen en Italia, en la época de Dante y Giotto, un estilo propio, con el predominio de los tercetos y sextetos como consonancias. Es cierto que Spengler dice que el contrapunto propiamente nace en el siglo XIV y que el holandés Enrique V. Zeelandia elevó el estilo de la fuga a la categoría de base del arte musical; pero la verdad es que no se conocen composiciones suyas ni tampoco escrito alguno, de manera que la aseveracion resulta aventurada; quien eleva el estilo de la fuga es el inglés Dunstaple, a mediados del siglo XV. Más aún: Spengler desarrolla la música hasta Lasso (1532-34), quien le da su plena expresion fáustica; pero la influencia coetánea de Willaert (1527-60), en Italia, es armonica y no contrapuntista. La influencia musical del renacimiento todavía no ha sido debidamente investigada; el arte de los cantos florentinos, que culmina en Landino (1397), tienen visible influencia hasta en el siglo XVI, y Bocaccio así lo reconoce; del otro gran florentino Squarcialupi poco se conoce, salvo que atrajo a los músicos flamencos y que los mejores cantores de Cambray concertaban en la corte de los Médicis; son holandeses los directores de la orquesta papalina en el siglo XV, y se traía de Cambray el *magister puerporum*: recién el concilio tridentino reacciona contra el estilo instrumental flamenco en la música de iglesia. De modo que cuando Spengler dice que el renacimiento reacciona contra la música fáustica de fuga, sólo cabe aplicar eso al siglo XVII en que Florencia revive la música griega y, a través del *stile rappresentativo*, evoluciona hacia la ópera. Miguel Ángel es el verdadero sojuzgador del renacimiento; su sucesor — dice Spengler — es Palestrina, para demostrar que el alma fáustica pasa de las artes plásticas a la musical; pero la característica musical de aquél — la lucha entre fuerza y masa, melodía en vez de medida; como se observa en sus fachadas — no se encuentra en los músicos romanos.

La aseveración de que, conjuntamente con el perfeccionamiento de la pintura al óleo (1550-1650), nace la música instrumental en Venecia, prescinde de las transformaciones anteriores al siglo XVII y culmina en 1660, cuando la sonata — al decir de Spengler — como música pura instrumental, vence sobre

la cantata. La crítica se contenta con recordar que Bach, con su música vocal de iglesia, contradice esa afirmación, de modo que habría que fijarla en un siglo posterior: error de fecha que repite aquél al asignar a la *suite* una época de un siglo de más. La razón de este *lapsus* está en que de otro modo no cabría el decisivo paralelo con la evolución matemática. Como demostración de la disolución del cuerpo de tonalidades en un espacio ilimitado de tonos, aduce el autor el desarrollo de la orquesta y el predominio de los sonidos lejanos, con su colorido y disonancia: pero la consonancia de los sextetos se discutía ya en el siglo XIV, y la undécima data del X; más aún: en la época elegida, 1550 - 1650, la tendencia es a las relaciones de armonía de sonidos cercanos.

Spengler, en una de sus comparaciones brillantes, dice que en 1670 la pintura al óleo había agotado todas sus posibilidades, y que a la vez morían Schütz y Carissimi, los últimos maestros de la música vocal, naciendo en 1685 Bach y Händel, y con ellos se despliegan Stamitz, Kuhman, Corelli, Tartini y los dos Scarlatti: desde ese instante, la misma música instrumental se convierte en la expresión artística del alma fáustica. Becking protesta del disfraz de Bach y Händel como músicos instrumentistas, como de Scarlatti, pues eran eminencias de la música vocal; le reprocha convertir en coetáneos a los dos Scarlatti, siendo así que eran padre e hijo.

No se refiere la obra spengleriana al período de 1670 - 1740: la culminación de la forma musical la coloca en el siglo XVIII, paralela al canon de Policletes, sobre la estatuaria antigua, pero dice que el reverso está en el canon contrapuntista de Bach, comparando a Lysippo, el destructor del canon de Policletes, con Beethoven. Es decir, la cúspide se encuentra en el estilo contrapuntista de Bach, cuando en otro lugar compara a Haydn y Mozart con Policletes, y a Beethoven con Skopas, de manera que el destructor del canon viene a ser Wagner. En otro lugar, resumiendo la evolución del alma fáustica con el desarrollo de las catedrales góticas, la lleva, a través de Miguel Ángel y Rembrandt, hasta Beethoven, el cual viene así a personificar la culminación del alma fáustica. La crítica encuentra que éstas indecisiones son consecuencia del recurso retórico:

pero si Bach (1740) está en la cumbre, como compositor vocal resulta antagónico con los músicos clásicos vieneses; es que a mediados del siglo XVIII se produce una radical evolución musical, que Spengler deliberadamente escamotea para no debilitar su argumentación sociológica sobre todo ese siglo íntegro.

Las apreciaciones spenglerianas sobre la escuela musical vienesa son, a los ojos de la crítica, caprichosas. Así dice que con Gluk, Haydn, Mozart, Beethoven, aparece una serie de instrumentos hoy olvidados, sollozantes, que nadie comprendería hoy. Se le reprocha que, por el contrario, esos músicos redujeron el número de instrumentos a los que generalmente se usan todavía hoy, tanto que posteriormente sólo se ha inventado el clarinete: ahora se le agregan otros, antes desconocidos. Análoga cosa se observa respecto del mentado canon de la sonata cuatripartita, desde que la primer frase de la sonata desarrolla sólo dos temas; agrega Spengler que la sonata ha sido diluída por Wagner en el mundo infinitesimal de tonalidades de *Tristán*; pero una ópera no puede substituir a una sonata, y Bruckner, que compuso después que Wagner, descuella precisamente en la sonata.

En la argumentación spengleriana Wagner es símbolo de decadencia, transformando la música en arte decorativo; la *Pasión de san Mateo* es joya de música vocal, y a Mozart se le concede el encanto triste del otoño; con Beethoven es mayor aún la indecisión. La explicación está en que el paralelismo del estilo barroco, sobre todo en su forma rococó, y la música contrapuntista, impedía determinar con precisión el lugar de aquellos músicos: así, Beethoven es indudablemente la cúspide del arte musical, pero tal afirmación habría roto aquel paralelismo, siendo así que dicho músico había a la vez transformado la forma. Dice Spengler que las dos clases de formas, provenientes del anhelo y del temor, amenazan destruirse recíprocamente en Beethoven: pero es que, lejos de destruirse, dan nacimiento a una nueva forma distinta, pues aquél se apropia la del estilo clásico vienes y sacó de ellas modalidades inesperadas. Sin embargo, la clasificación spengleriana asigna a Beethoven un lugar en la línea descendente.

Sigue la crítica analizando en detalle los hechos o las apreciaciones: pero ésta es polémica de minucias, que viene a re-

sultar ajena a la doctrina sociológica misma. Más interesante es examinar si Spengler ha omitido deliberadamente algo importante o ha dado valor excesivo a lo de menor cuantía.

En primer lugar, su insistencia en la importancia sociológica de la música instrumental es indudable. Hasta el siglo XVII se ocupa sólo de las formas vocales pero, a partir de 1600, se concreta a la música instrumental contrapuntista, que toma vuelo en ese siglo junto con el estilo de la fuga. Nada dice de la ópera, pues a Wagner lo considera como compositor instrumental. La crítica observa que si hay algo simbólico en la historia de la música, es la ópera, descubierta en Florencia hacia 1600 : es una forma artística que se convierte en la expresión genuína de la cultura occidental, y hasta el día de hoy la ópera disputa a la música instrumental el primer puesto. La razón de la curiosa prescindencia spengleriana está en que no habría prosperado así su tesis de contraponer la música al arte plástico, y que, además, la ópera no es contrapuntista : como no lo es el canto del «solo», que tampoco menciona. Es efectivamente exacto que Spengler hace gala de no mencionar la ópera y que cuando se refiere al *Tristán* de Wagner, lo caracteriza siempre como instrumental.

En segundo lugar, limita deliberadamente la música a los Países Bajos, Italia, desde 1550, y Alemania. Nada dice de Inglaterra, siendo así que cuando todavía predominaba en el continente la música vocal, disponía aquella de una música instrumental contrapuntista, que llega a su culminación y desaparece después. Pero esa temprana evolución contrapuntista era anterior a la culminación de la pintura al óleo y venía a perturbar la tesis spengleriana que va de la pintura a la música. Tampoco dice nada de Francia, pues sólo asigna un modesto lugar a Couperin. Lleva las corrientes artísticas — que arranca de la plástica, de la pintura, de la música vocal — de los Países Bajos, de Italia y Alemania, hasta culminar en los músicos clásicos de Viena : pero es que la música francesa no se detiene en la música instrumental, sino que se adapta pronto a la ópera, y eso perturbaba igualmente su tesis contrapuntista.

En tercer lugar, los períodos históricos musicales de Spengler están en contradicción con los de todos los historiadores

profesionales. El mismo Riemann — que, sin embargo, le sirve de fuente — los clasifica según los movimientos internacionales que representan cambios de dirección: en 1300 el canto en Florencia y Bolonia, pronto el *ars nova* significa la nueva dirección franco-flamenca: en el siglo XVI la armonía es una vuelta a lo antiguo después, el *stile rappresentativo* florentino es una distinta orientacion: en 1750 se produce una evolución marcada. La crítica pretende que Spengler ha ignorado voluntariamente esos periodos porque no encuadraban en su argumentación sociologica, y porque en las tres épocas — 1300, 1600 y 1750 — la tendencia es uniformemente contraria al contrapunto, pues ya el papa Juan XXII dicta un breve contra los excêsos contrapuntistas de la escuela parisiense: Caccini, el primer compositor de ópera, en su prefacio se declara contrario al contrapunto: Haydn y los precursores vieneses no han dejado manifiesto análogo, pero no fueron tampoco simpaticos al contrapunto. Becking, en consecuencia, sostiene que el contrapunto no es, por lo menos, la forma principal de la música occidental, y que si los grandes músicos clásicos vieneses se sirven de él, usan a la vez de la armonía y del ritmo: Bach y los holandeses igualmente se sirven de unos y otros cánones; entonces no hay derecho para personificar la música occidental en el contrapunto. Pero Spengler no afirma que el contrapunto desterrara la armonía y el ritmo, sino que caracterizó la composición musical, tanto que aduce como ejemplo el último cuarteto de cuerdas de Beethoven: no quiere ésto decir, entonces, que desconozca la importancia de la armonía. Pero si ésta fuera la caracteristica típica de la música occidental fáustica, claro está que no podria serlo a la vez el contrapunto: es ésta una cuestión de apreciación en la historia de la música, pues para Spengler lo que constituye el símbolo del alma fáustica es cabalmente el contrapunto y no la armonía.

La crítica musical, esta vez, se aparta de los detalles y va al fondo de la cuestión: no niega la importancia del contrapunto pero pretende que la armonía es igualmente importante, pretendiendo que Spengler obra parcialmente al tomar un sólo aspecto de la música en razón de que respondía a su procedimiento de la antítesis retórica. Le reprocha, igualmente, no haberse de-

tenido en los estilos musicales nacionales, dentro del ciclo cultural occidental, pero olvida que el propósito spengleriano es mostrar el símbolo del alma cultural en sus líneas generales y prescindiendo de las modalidades regionales. Por lo demás, no puede rotundamente afirmarse que haya error voluntario porque un sociólogo considere que el rasgo contrapuntista del fenómeno musical occidental es más característico de la civilización actual que el armónico, tanto más cuanto se reconoce que divergen las opiniones y que se termina diciendo: «si la obra spengleriana, tan llena de excelentes observaciones musicales, sirviera para que la ciencia de la música indagara hondamente las diferencias y antítesis, habría prestado con ello un servicio importante».

Se ve, pues, que la crítica musical no invalida tampoco la doctrina sociológica spengleriana, ni sus criterios ni sus métodos: discute la exactitud de ciertos hechos aducidos, lo que es una minucia de polémica; y la apreciación de las diversas evoluciones de la música como sus caracteres típicos, cuestión en que cada estudioso puede formarse su opinión personal, que cabe no sea la misma en todos los casos pero que tiene igual derecho, en uno y en otro, para ser expresada y utilizada como convicción propia.

XLII

LA CRÍTICA DOCTRINARIA: PARTE GENERAL

Vamos ahora a destinar esta última parte del curso a exponer y discutir la crítica doctrinaria sociológica, a la cual Haering ha dedicado un libro tan voluminoso casi como el de Spengler. Es esta faz de la crítica lo que, para nuestro objeto, tiene quizá más importancia: porque permitirá pasar la criteriología y metodología de la nueva doctrina por un crisol técnico, independiente de la comprobación de los detalles, que es lo que ha sido hasta ahora objeto de la serie de críticas examinadas.

Troeltsch, indagando las fuentes del libro de Spengler, ha rastreado fragmentariamente algunas: así, Strygowski, Weis-

sbach, Riegl, Worringer, Duhem, en lo referente a relaciones de las matemáticas con la cultura; Dietrichs, en lo relativo al aspecto religioso; agrega además, Vico, Hegel, Comte, Spencer, sobre todo en el segundo libro sobre *Prusianismo y socialismo*; Lamprecht, Chamberlain, también Burckhardt; de los filósofos: Schelling, Nietzsche, Bergson, Vaihinger. Pero es evidente que las fuentes son infinitamente más numerosas; es imposible precisarlas porque Spengler, deliberadamente, omite hacer citas y no aduce bibliografía alguna, buscando descartar el aspecto de erudición libresca y juguetonamente desconcertando a sus críticos con manifestaciones repetidas de ser nuevas tales o cuales ideas, muchas de las cuales evidentemente son trilladas; hay en esto, paréceme, un cierto inocente prurito de burlarse finamente de antemano de los críticos que preveía le saldrían al encuentro.

Más aún: atribuyo a una suave ironía del autor el haber prescindido de trazar un cuadro lógico de su obra y haber preferido exponer sus ideas — acentuando la faz de intuición, quizá exageradamente — sin plan aparente, como para obligar a la crítica a leer varias veces la obra antes de poderla juzgar. Con todo, en las primeras páginas indica algunos de los conceptos básicos del libro, complaciéndose en proceder musicalmente: cual, en las oberturas de las óperas, se indican los temas principales que se desarrollarán después. El índice, pues, resulta insuficiente... Esto, sin embargo, tiene por consecuencia que cada crítico acuerde importancia diversa a tal o cual aspecto del libro, en vez de encararlo orgánicamente como un conjunto armónico.

Por de pronto, el subtítulo de la obra está indicando un aspecto principal: el propósito de realizar una morfología de la historia, basada en el fenómeno biológico de la aparición y desaparición de los organismos vegetales, animales, humanos, sociales: esa es su idea sintética. Insinúa, de entrada, su método de comparación analógica pero siempre de carácter orgánico, analizando paralelamente la fenomenología social y la biológica; los organismos sociales y su estructura, aún sus variaciones, comparándolas con los organismos naturales, de modo que aparece idéntica la evolución de la existencia en todo el universo: organismos — físicos o metafísicos — que nacen, se

desarrollan y mueren. Todas las sociedades, como las culturas, son realmente organismos metafísicos, sometidos a la ley biológica universal, que se caracteriza por su aspecto psicológico, de modo que lo espiritual es lo interesante en los fenómenos sociales, y los factores materiales — por más que en éstos se apoyen aquellos — son secundarios. Pero, en vez de encarar la vida de los organismos sociales o culturales como la de los organismos naturales, cuyo desarrollo entre sí constituye la unidad de la naturaleza, se inclina a considerar cada organismo cultural como una especie orgánica biológica, que evoluciona en el tiempo y está en contacto con otras especies, pero conserva su carácter típico desde su origen hasta su extinción: de modo que en lugar de una concepción monista del universo sostiene una palingenésica, en la cual cada cultura es como una especie biológica, vale decir, no se confunde con las otras, y se desarrolla con entera independencia de las demás. En lugar, entonces, de una humanidad única, con análogos fenómenos culturales, admite una humanidad múltiple, con una serie de organismos culturales, con o sin contacto entre sí, pero que deben ser estudiados por separado. Por eso distingue entre lo esencial y lo no esencial, entre el contenido y el continente — como si dijéramos entre la almendra y el cuesco — entre fondo y superficie, enrostrando a la historia tradicional el haberse limitado a la superficie, al cuesco, al continente, a lo no esencial: por eso la sociología debe dedicar toda su atención al aspecto psíquico en las sociedades, al alma de las culturas y su expresión, que es símbolo esencial de la personalidad del respectivo organismo cultural. De ahí proviene el dualismo y la antítesis que forman el *leitmotiv* de libro: el ser y la apariencia, lo esencial y lo superficial, lo interno y lo externo, la idea y la realidad. Busca siempre destacar lo esencial, lo típico, lo que caracteriza cada cultura, lo que es común a la misma, lo que forma la individualidad de cada sociedad: sólo los rasgos generales, y no los aislados de excepción, personifican a sociedades y culturas, de modo que las analogías con los de otros organismos metafísicos parecidos, es lo que debe precisar la sociología; pero esos mismos rasgos generales deben, a la vez, ser los que constituyen el símbolo de cada cultura, es decir, los que revisten importancia

esencial en cada época, por lo cual las comparaciones no deben basarse en simples analogías superficiales, sino en homologías fundamentales, caracterizando así la estructura orgánica de agrupaciones, instituciones, manifestaciones: por eso tales fenómenos simbólicos representan la realidad histórica del ideal cultural respectivo. Todo lo que no conduce a la comprehensión orgánica de la realidad, no es rasgo esencial, de modo que lo aislado, escepcional, que no estampa su sello en la vida social, no debe ocupar a la sociología: el ideal orgánico spengleriano se atiene a lo esencial típico y simbólico, considerando episódico y superficial a lo demás. Es, pues, la morfología de los fenómenos sociales, su estructura formal, lo que interesa a la sociología; la relación de los acontecimientos o la biografía de los individuos corresponde a la historia.

Por eso — y este es un aspecto fundamental de la doctrina spengleriana — tales fenómenos simbólicos deben precisarse más por la intuición que por la demostración, pues los métodos del conocimiento histórico operan sobre hechos y no sobre conceptos: éstos requieren la mirada divina del artista o el poeta o el profeta. Esta antítesis de intuición y demostración es la médula espinal del libro: sólo la primera puede precisar lo verdaderamente esencial en cada época histórica y, basada en lo esencial típico y simbólico, caracterizar el alma cultural cuya expresión es; así se individualizan las culturas, como individualismos metafísicos y dentro de cada época: es con esa mirada intuitiva que se organiza la morfología de las sociedades. La intuición debe, pues, ser honda y no superficial, pues los fenómenos simbólicos constituyen la esencia y no la apariencia social, de modo que debe aquella ejercitarse, no respecto de lo que ya *es* sino de lo que aún *está siendo*; prescindiendo de lo muerto, para concretarse a lo viviente: de lo que es real, para indagar lo espiritual. En tal sentido la intuición va más a lo hondo, siente las cosas sin necesitar demostrarlas, penetra a los secretos más difíciles de explicar: ha sido el procedimiento de la filosofía coetánea y es el *in hoc signo vinces* de Bergson, de modo que la novedad spengleriana es, en esto, asaz problemática. Pero lo que es original de Spengler es la aplicación a la sociología, pues, gracias a su intuición, las culturas adquieren

vida intensa, presentan sus fenómenos simbólicos que caracterizan cada organismo social, y el sólo hecho de compararlos entre sí revela que son entidades distintas: lo mismo sucedería si, en la psicología, se aplica igual método a los individuos, distintos entre sí, pero miembros todos de la especie humana.

Con arreglo a ese método, precisa Spengler un cierto número de culturas: la egipcia y la hindú, la antigua grecorromana, la árabe, la occidental, si bien unas más detenidamente que otras, como incidentalmente se refiere a la china y a la babilónica; tal enunciacion no es excluyente sino simplemente personal: quizá le faltó tiempo o material para practicar análogo examen de los otros organismos culturales. También anuncia que, en el tomo II, se referirá a la cultura mayaquiché y a la incipiente rusa; como de paso alude a las culturas que no llegaron a su madurez, como la persa, hettita y quichua. Cualquiera que sea el número de culturas, lo importante es su estructura orgánica común y sus modificaciones: en las aducidas, malgrado las variaciones indudables en su contenido, la forma es su existencia completa, siendo comunes muchos de sus cambios, teniendo todas igualmente análoga estructura y desenvolviéndose como organismos regulares. Esos individuos culturales tienen distintas regiones o especies de cultura aún en la misma época, pero presentan rasgos simbólicos, homológicos: los cuales, comparados intuitivamente, caracterizan la psiquis de cada cultura; cualesquiera que sean las variantes de lugar o tiempo, o la diversidad de las manifestaciones — prácticas, científicas, estéticas, económicas, éticas, religiosas, etc., — se observa siempre que dicha cultura tiene un espíritu, una alma, una estructura psíquica, de la cual son exponentes típicos los grandes hombres, estadistas, militares, sabios, poetas, artistas, etc. El alma cultural se desenvuelve y manifiesta como el alma individual: así como el organismo social nace, se desarrolla y muere, como el organismo humano, obedeciendo ambos a la evolución de su destino respectivo; así en ambos casos el alma se expresa y manifiesta en forma creadora de fenómenos simbólicos, que no son sino la máscara psíquica de aquélla, mientras la misma conserva su fuerza productora, es decir, hasta que llega el estadio final de la vida, la vejez, que conduce a la muerte. Por eso, así como cada hombre

desenvuelve su actividad dentro de su época y medio, y sus actos son expresion de su mentalidad, así las sociedades verifican lo mismo, y sus actos — los fenómenos sociales — son simple expresión de su alma, que es el alma de su época, la de su cultura respectiva y no la de cualquiera otra época o cultura. Por eso igualmente los actos, los productos de la psiquis — individual o social — son símbolos de la misma, de sus aspiraciones, de su fuerza creadora: de modo que la sociología debe buscar, en el estudio de las diferentes culturas, caracterizar debidamente el alma de cada una, por medio de sus manifestaciones simbólicas; pues no todos los elementos de un organismo cultural — que puede componerse de una o más sociedades, en el mismo o diferente lugar, de igual o distinta época — tienen ese carácter: la historia es la serie de expresiones del alma de las diversas culturas.

Precisadas así las condiciones inmanentes y formales de la estructura cultural, su desarrollo debe igualmente establecerse: la doctrina spengleriana, dada su base biológica, concibe el desarrollo de todos los organismos de idéntica manera, — nacimiento, niñez, juventud, madurez, ancianidad, senilidad, muerte; que concreta a las cuatro formas principales: niñez, juventud, madurez, ancianidad — de modo que las manifestaciones del alma respectiva tienen el carácter de dichas épocas culturales, de las cuales son forzosa expresión. Spengler, sin embargo, dedica su libro principalmente a caracterizar los símbolos de la última de esas épocas, la de ancianidad, pues su objeto es determinar los signos de la decadencia de Occidente, es decir, de la cultura occidental: por eso se detiene en lo relativo a dicho estadio de vejez, para el cual reserva el calificativo de civilización, que viene así a equivaler al completo desarrollo de una cultura, a su culminación, después de cuyo instante comienza el descenso de la ancianidad hasta la muerte, cuando ya no se crea nada nuevo y apenas se conserva lo creado, modificándolo en sentido senil a medida que más se acerca el final de la existencia. En este punto puede afirmarse que la intuición spengleriana es genial, pues son sorprendentes las analogías homológicas con otras culturas y la convicción moral que la aplicación de su criterio y de su método producen.

El finísimo análisis sociológico del alma cultural permite a Spengler mostrar que los móviles de ésta son dos: el anhelo del mundo y el temor del mismo; a dichas tendencias obedecen todas las diferentes culturas, sólo que las entienden diversamente y realizan sus manifestaciones con distinta orientación y fuerza, pero todas sus expresiones simbólicas responden a esa dirección psíquica fundamental. Porque los organismos culturales tienen cada uno su personalidad propia, como los individuos tienen la suya: pero el alma social, como la individual, por más diversas que puedan ser sus manifestaciones, tienen las mismas tendencias psíquicas básicas, el anhelo irresistible de conquistar el mundo y el temor natural que esto les produce. Aquel anhelo es el impulso para realizar su destino, su suerte individual: ese temor, es el miedo al aislamiento y el impulso de huir de la brega diaria; pero ambos mueven al alma a manifestarse activamente, a desplegar sus fuerzas, a crear expresiones, hasta que el desgaste de la vida lleva a la vejez y entonces cesa la actividad creadora, y cuando más se busca conservar o se comienza a sacrificar por partes lo alcanzado, hasta que la muerte bienhechora pone fin a ese triste descalabro. Esos dos móviles — el anhelo y el temor del mundo — son entonces lo esencial en todas las manifestaciones simbólicas del alma cultural: eso es cabalmente lo que permite las comparaciones homológicas entre diferentes culturas para precisar el estadio de las mismas, lo que se verifica en forma de cortes horizontales de la historia y no transversales. La existencia humana es básicamente social y el distinto carácter de los grupos culturales se clasifica con relación al ambiente, al mundo, a su conquista, al temor que inspira: es el temor al mundo lo que, desde las primeras agrupaciones humanas, explica las modalidades de la vida social, buscando conjurar ese temor, aplacarlo, dominarlo, de modo que los organismos culturales son tanto más perfeccionados cuanto más dominan ese temor y más realizan el anhelo de conquistar el mundo: lo que pone de manifiesto la cultura occidental, con su sorprendente dominio de las fuerzas de la naturaleza en la electricidad, en las ondas magnéticas, en la conquista del aire, en todas las manifestaciones de la presente civilización. Es cabalmente ese temor del mundo lo que acuña

términos cabalísticos, sin significado real, como la «cosa en sí», atomo, energia, pesantez, origen, evolución, etc.: su aceptacion corriente — aún por sabios como Häckel — es solo un fetiquismo antropomorfico.

Spengler, en su caracterizacion de esos dos moviles, coincide inconscientemente con el rasgo monománico de la época actual, que busca en todo una explicacion monista — como la economica, de Marx; la sexual, de Freud, — de la cual pareceria ser una faz el anhelo y temor del mundo. Pero en la sociología spengleriana tales conceptos tienen otro fundamento: así, el anhelo del mundo, al realizar el destino en la linea de la vida, se identifica simbólicamente con el tiempo; como el temor del mundo viene a simbolizar el espacio, porque tiende a la realización de la vida, a convertir lo que *está siendo* en lo que *ya es*, dejando entrever el final, la muerte: el tiempo y el desarrollo de la vida se relacionan así con el espacio y la muerte, de modo que la forma peculiar del concepto de tiempo y espacio, en cada cultura, es el símbolo más característico del alma de ésta. Porque cada cultura tiene su propia idea de destino, y manifiesta en su anhelo del mundo su tendencia a realizar esa aspiración de su alma: como tiene su expresión — positiva o negativa: la occidental, por ejemplo, es lo primero; la hindú, por ejemplo, lo segundo — el temor del mundo en cada estadio de la existencia cultural y se traduce en los matices de su concepto de los símbolos básicos de tiempo y espacio: así, la psiquis egipcia tiene el símbolo del sendero; la clasica, el del cuerpo humano; la arabiga, el del espacio interior; la occidental, el de lo infinito. Por eso el fenómeno artistico encarna mejor que otro alguno esas expresiones del alma cultural y los demas fenomenos — científicos, religiosos, economicos, politicos, militares, etc., — se reflejan a su vez en el artistico, que viene a ser su resumen y culminación: en él, entonces, se muestran los diversos caracteres de las épocas culturales en relacion con el tiempo. Esos caracteres se sienten y no se demuestran, porque no admiten descripción ni pueden ser sometidos a experimentación: por eso la nueva doctrina sociológica los resume en nombres dados, y llama apolinica a la cultura griega, mágica a la árabe, fáustica a la occidental; pero a la vez cabe representarlos por otros ras-

gos de las diferencias entre grupos culturales: así llama antihistórica a la cultura griega, e histórica a la occidental. Por lo demás, las diversas culturas pueden tener análogas expresiones, pero cada cultura se especializa en una determinada forma, que el respectivo fenómeno artístico pone de relieve: así, la plástica es la expresión típica de la cultura griega, como la música contrapuntista lo es de la occidental. En esta parte, la aplicación del método de las comparaciones homológicas permite a la nueva doctrina sociológica presentar un material de convicción tan formidable que realmente puede afirmarse que no será modificado: con todo, es esa faz de la doctrina lo que ocupa y preocupa a la crítica, que busca deshacer ese material, sometiendo sus detalles a un examen implacable, como se ha visto en las clases anteriores.

Las épocas culturales — que se clasifican sea como niñez, juventud, madurez y ancianidad; o como primavera, verano, otoño, e invierno — se caracterizan, pues, por la modalidad de sus fenómenos simbólicos. De los diversos factores sociológicos que influyen en la formación y desarrollo de las sociedades — factor geográfico, racial, económico, religioso, político, etc., — parece Spengler dar mayor importancia al geográfico, al del medio ambiente, al del paisaje materno: pero esta parte de la doctrina es todavía poco precisa, aludiendo a factores favorables y contrarios; habrá que esperar al tomo II, que debe ocuparse del detalle de la morfología de la historia, para apreciar mejor esta faz.

Por último, la doctrina spengleriana encara aisladamente las diferentes culturas, porque no encuentra que son simples fases de la evolución orgánica de la humanidad sino que constituyen una serie de ciclos culturales sin conexión entre sí, sea en razón del momento histórico en que tales organismos viven o del lugar en el cual desenvuelven su existencia. En esto insiste la nueva doctrina, que corresponde caracterizar como palingenésica y autoctonista: repugna encontrar la influencia de una cultura en otra, descartando las que no pueden negarse como simplemente superficiales y no esenciales.

En esta parte, como en la inmediata anterior — en lo referente al aislamiento de las culturas, como en lo que respecta a

los factores que en ellas influyen — la doctrina spengleriana parece menos segura que en las otras fases de la misma.

Apoyado en el desarrollo de su doctrina, Spengler deduce conclusiones sugerentes: una teórica y otra práctica; la primera, la posibilidad de predecir la historia dentro de ciertos límites: lo que parecería ser la intención fundamental y el principal propósito de su libro; y la segunda, la conducta que corresponde a los individuos en cada época cultural. Esas dos conclusiones vienen a equivaler a los motivos que movieron a Spengler a practicar las investigaciones que lo conducen a formular su doctrina sociológica: en ello está el talon de Aquiles de ésta, por el involuntario peligro de subordinarse a una tesis tendenciosa.

La conclusión teórica es lógica: si resultan justificados el criterio sociológico y el método de la nueva doctrina, bastara precisar el esquema formal general del desarrollo de cada ciclo cultural y, a la vez, las fases que necesariamente debe tener cada ciclo, para que quien se ha dado exacta cuenta del carácter básico específico de una época cultural dada, naturalmente se encuentre habilitado para deducir, de las fases anteriores de la misma, las fases subsiguientes que aún debe recorrer. Pero, para que sea posible profecía semejante, se requiere: *primero*, que cada ciclo cultural tenga verdaderamente un carácter simbólico, que esté fuera de duda y que se manifieste típicamente en sus diversas épocas; *segundo*, que cada uno de esos ciclos culturales recorra siempre las mismas fases, desarrollando verdaderamente lo esencial en cada época; *tercero*, que las primeras fases de la cultura, cuya evolución signiente se busca predecir, hayan ya pasado, para hacer posible la comparación homológica. Spengler no sostiene que puede predecirse la formación de un organismo cultural nuevo, sino la evolucion subsiguiente del que ya ha recorrido parte de su trayectoria: esto mismo, con todo, salvo la intervención inesperada de factores que, como en el caso de la conquista española en América, interrumpen violentamente la evolución de las culturas, cual sucedió con las precolombinas, azteca e incásica. No pretende la nueva doctrina constituir un «manual del perfecto adivino» para convertir a los sociólogos en cómicas pitonisas de Delfos,

sino formular un cálculo de probabilidades para que pueda servir de base a una norma social, en el supuesto de que se aplique sin prejuicios el criterio y método expuestos. Por lo demás, Spengler no es adepto de la escuela filosofica del probabilismo — que ya no tiene más cultores que los curiosos adoradores de Cournot, el cuasi olvidado coetáneo de Comte, y a quien se quiere disfrazar de metafísico, cuando la esencia matemática de su obra hoy, en la plena luz de Einstein, aparece como un triste y raído manto — sino que es deliberadamente antiaprioristico y aposteriorista, por lo cual examina comparativamente todas las manifestaciones simbólicas sociales para deducir de ello las conclusiones del caso.

La conclusión práctica tiende a que, caracterizada la evolución social que debe venir, cada individuo se someta a la necesidad de la misma, coopere a su mejor éxito y se abstenga de malgastar sus fuerzas en otros fines o tendencias que tengan diversa orientación: Spengler la traduce en la fórmula de que, en el estadio actual de la decadencia de la civilización occidental, se debe preferir la técnica y la política a las otras actividades. Es en esta faz de su doctrina que se ha imputado a Spengler un pesimismo contra el cual acaba de protestar, en su recordada réplica de los *Preussische Jahrbücher*: « No soy — dice — pesimista, porque equivaldría esto a no reconocer la existencia de problemas, mientras que hay todavía muchos insolutos, que exigen tiempo y hombres para su estudio: lo que los comodones buscan es un sistema que responda a todo y sólo les exija fe ciega, dándoles la pauta para vivir; pero el hecho es que la humanidad no da moralmente un paso adelante en los miles de siglos que lleva de existencia: los unos dicen que todo está predestinado, y su optimismo puritano los lleva a la victoria; los otros afirman lo mismo, pero su pesimismo los conduce a la abstención: el estadio actual de civilización exige hombres de hechos y no de palabras; el arte y el pensar abstracto están hoy fuera de lugar, como lo estuvieron en la análoga época de la cultura romana: esta es la exigencia actual, la dureza romana, y fuera de ella no habrá lugar para nada más: el arte del cemento y del acero, la poesía de nervios férreos, la política de estadistas prácticos: a eso hay que adaptarse, aplicando todas sus fuer-

zas, pues aún vendrán tiempos de esplendor cuando esta faz cultural culmine en el César que el futuro reserva. »

Escuetamente, pues, son esos los rasgos principales de la nueva teoría: corresponde ahora examinar lo que la crítica doctrinaria observa a los mismos, y a eso dedicaremos la clase siguiente.

XLIII

LA CRÍTICA DOCTRINARIA: PARTE ESPECIAL

Lo admitido por la crítica doctrinaria, hasta ahora, es importante, a saber: que la historia se debe concebir orgánicamente; que consiste en una serie sucesiva de organismos relativamente autónomos: que éstos se pueden precisar estableciendo lo esencial de su historia, su sentido propio. Pero lo que discute encarnizadamente es que, como consecuencia de todo ello, nuestra época se encuentre inevitablemente frente a un problema dado, que no es tal problema sino un destino que debe realizar, quiéralo o no: y que, aún en el sentido de la predicción de lo esencial del pasado histórico, pueda deducirse el porvenir de la humanidad, como si se tratara del crecimiento de una planta. Haering, aún admitiendo la unidad del caracter de cada ciclo cultural y la constancia de sus fases de evolución, niega que exista base para el ejercicio de la profecía spengleriana; y Lensch, partidario de la doctrina, arriba a otra solución distinta de la de Spengler, a saber: que en lugar de predecir un ciclo cultural ruso, sostiene que será uno anglosajón; viniendo así a coincidir en parte con la opinión del profesor, pues he manifestado ya, repetidas veces, que la nueva cultura será americana — no exactamente ayancada — dando las razones que así lo indican.

La razón de la crítica doctrinaria, en esto, es que Spengler parece prescindir deliberadamente de los factores adversos a su tesis, siendo así que, dada la estructura de la civilización actual y la numerosa serie de factores sociológicos que en ella intervienen, práctica y técnicamente se dificulta la predicción estadística del estadio siguiente, lo que es aún más grave al descartar

determinadas clases de factores. En primer lugar, los factores materiales y económicos se encuentran anulados por los metafísicos, en la doctrina spengleriana. En segundo lugar, dicha doctrina prescinde, en los factores psíquicos, de los que tienen carácter individual y original por no ser generales, descartando así los *imponderabilia* de la voluntad humana. En tercer lugar, porque ese prurito simplista — que se explica por la monomanía monista reinante, — está en contradicción con otras tendencias fundamentales del espíritu de la época.

Observa Haering que el rasgo esencial de la civilización actual es su culto del individualismo, y el fenómeno jurídico es la expresión de la libre voluntad, como la expresión cultural material es la del dominio y adaptación de las fuerzas naturales al servicio de los objetivos humanos razonables; lo que está en contradicción con la posibilidad de que dicha cultura, que igualmente tiende al dominio y perfeccionamiento de lo psíquico, de acuerdo con las aspiraciones del alma humana, desespere de lograr todo ello sin motivo fundado. Porque si una cultura se enseñorea eficazmente de las fuerzas naturales y las utiliza en su servicio, no se alcanza por qué no podría hacer lo mismo con los impulsos, pasiones y prejuicios espirituales: si hay peligro de que las pasiones psíquicas se desborden y todo lo arrasen, no lo hay menos de que los elementos naturales, el agua y el fuego, por ejemplo, no hagan lo mismo. La experiencia enseña que, así como se extirpan las especies animales dañinas dentro de la eterna regularidad de las fuerzas naturales, nada obsta a que suceda cosa análoga con las potencias meramente espirituales en cuanto resulten dañinas para una cultura. Lo lógico, entonces, es que no se busque la destrucción sino la adaptación de los factores contrarios, continuando el proceso de conquista del mundo, en lo material y espiritual: de modo que es la teleología, y no la calidad, lo significativo. Por lo menos, no hay motivo para negar la posibilidad de esa dirección voluntaria para procurar la selección y modificación de todo lo que pueda hoy constituir un obstáculo para la continuidad del progreso.

Se añade que Spengler subraya el concepto del devenir y de la fuerza, frente a lo que ha evolucionado ya y tiene su forma fija: se comprende que las ciencias físico-naturales y exactas,

por su caracter de disciplinas de lo que ya es, descarten la voluntad y el libre albedrío, pero resulta inexplicable que una sociología eminentemente intuitiva y que exalta todo lo psíquico, también elimine aquel factor. La crítica doctrinaria reprocha a este libro el estar inconscientemente enfeudado al preconcepto científico, en su tipo orgánico del conocimiento: se torna sistemático y tendencioso, en su fisonomía histórico psicológica. La supresion del factor individual del libre albedrío invalida toda profecía sociológica: pero a esto cabe replicar que tal factor se deja sentir en forma tan insignificante en la vida cultural, que puede prescindirse de él sin que implique mayor razón de desacierto, pues constituye matemáticamente una *quantité negligeable.*

La predicción spengleriana sobre la decadencia de Occidente aparece, según dicha crítica, pequeña y carente de amplitud de vistas, porque pasa por alto el hecho de la juventud fabulosa de la humanidad, comparada con la edad de todas las demás formas orgánicas del universo: tan es así que la nueva doctrina apenas ha logrado catalogar una decena escasa de ciclos culturales, de los cuales no ha podido reunir datos sino respecto de menos de la mitad, de modo que de tan precario material no es razonable deducir leyes sociológicas; así como sería ridículo que si no se conocieran, de todo el reino animal, sino unas pocas variedades de una especie, se quisiera trazar la historia de la evolución de dicha especie, basado en material tan insuficiente. Los cuatro o cinco organismos culturales que sirven de base a las comparaciones homológicas spenglerianas, no son bastantes para permitir deducir siquiera reglas aproximadas sea respecto de las analogías o de las diferencias en el desarrollo de los diversos ciclos, y menos para arrancar de ellas una prediccion sobre el porvenir. Los anales históricos son demasiado limitados: el solo hecho del descubrimiento del coronel Younghusband — de bibliotecas de ladrillos con geroglíficos en grandes depósitos en la ciudad santa de Lhassa, en el Tibet, los cuales posiblemente contienen datos desconocidos sobre el pasado anterior al bhramanismo — indica que se debe marchar en esto con pies de plomo: posiblemente el par de culturas estudiadas por Spengler apenas representa un reflejo de una evolución anterior y tiene

más supervivencias de ello que gérmenes de formaciones nuevas. La humanidad misma, en su constante evolución, ha sufrido ya trasformaciones orgánicas y fisiológicas que modifican las condiciones del alma cultural en épocas diferentes: así, el cerebro se ha modificado, adaptándose a nuevas funciones y pudiendo, entonces, concebir diversamente ese anhelo del mundo y ese temor del mismo, que tienen tanta importancia para este sociólogo.

La doctrina de Spengler, al prescindir del libre albedrío, toma en cuenta, sin embargo, la libre colocación de valores absolutos y el hecho libre que buscan realizar esos valores u objetivos. La facultad de establecer valores tales es siempre una selección entre diversos elementos empíricos, y fortalece la idea de una evolución en el mundo. Los hechos no son en sí valores semejantes, si bien son su base y los presuponen: aun admitiendo que los grupos sociales sean aislados entre sí, con relación a un concepto común de humanidad representan una determinada evolución, un constante aumento de valores orientados hacia un ideal dado, y el hecho solo de su existencia demostraría que tienden hacia un objetivo cualquiera. El mismo Spengler, al admitir que la cultura occidental sea superior a las otras y permita comprenderlas siquiera intuitivamente, muestra que el concepto metafísico del mundo — en su faz histórico psicológica — significa un adelanto en prosecución del ideal sociológico, si bien la objetividad real del estado actual es sólo relativa. Su conciencia contraría a la fijación de tales valores, sólo acepta tantas morales, artes, ciencias, igualmente justificadas, como diversos organismos culturales han existido o existen: consecuencia de su relativismo específico, que viene a ser el símbolo de la epoca. Por otra parte, la misma afirmación de la igualdad de todos los fenómenos equivale a fijar su valor: sólo que se confunde la indiferencia de valor y la equivalencia del mismo: así, considerar objetivamente las diversas morales es una indiferencia de valor: pero atribuirles igualdad plena sería una equivalencia de valor: mientras que lo que procede es apreciar esos valores conscientemente o descartar por completo tal concepto de valor.

La sústitución del criterio copernicano al ptolomeico equi-

vale a un juego de palabras, con relación a la situación de lo que vale el hombre en el mundo. Spengler pretende prescindir de esa apreciación del valer, pero acepta la pequeñez del hombre como hecho cuantitativo dentro del universo, que resulta de un tamaño cualitativo mayor, lo que equivale a dar mayor valor al concepto de universo que al de hombre. Cosa parecida sucede con la afirmación de ser lo general y regular superior a lo individual y caprichoso, lo sobrehumano a lo humano: mientras que se trata de dos series de conceptos, cuyos respectivos valores es menester apreciar. Del mismo modo la apreciación del mayor valor de lo espiritual no se desprende de lo posterior del desarrollo mental en la existencia humana, porque el hecho de que la humanidad pueda juzgar deliberadamente no es casual sino la prueba de una escala superior en la serie biológica universal, y el perfeccionamiento de la función de pensar indica siempre una ascensión, es decir, un valor superior al del período anterior. La apreciación de un fenómeno social, de su simbolismo, es una declaración de valor: pero tal apreciacion, aunque se alcance por intuición, debe apoyarse en razones y probanzas, no debiendo nunca ser caprichosa si ha de aspirar a ser tenida en cuenta.

Sostiene Spengler que la historia de las culturas no es sino la biografía morfológica de dichos organismos, y que el contenido de la historia se compone de la fenomenología de una serie de culturas aisladas, que se suceden unas a otras o que crecen a la par, que se tocan o superponen, que se ahogan o se transforman. La crítica doctrinaria insinúa que ello no impide que tales existencias culturales no sean formas sucesivas o coetáneas de la evolución humana, como sucede en el desarrollo de las especies biológicas, tanto más cuanto que el desarrollo del espíritu es más independiente de las diversas formas psíquicas de esas culturas anteriores o simultáneas, y de su medio ambiente. El negarlo dogmáticamente no es prueba: la historia tiene valor y significado, porque este significado viene a ser la idea y la esencia que admite la teoría spengleriana.

Más importante es — en el concepto de Haering — el papel de los hechos que el de los valores. Porque un hecho equivale a una selección, sea que aumente o disminuya lo existente, el mate-

rial de que se dispone: la existencia de toda sociedad es sólo el producto de esa utilizacion de los factores físicos y psíquicos, cuyo volumen se reconoce. Así, la influencia de otras culturas es menester apreciarla en su apropiada luz histórica y establecer su importancia como selección de los objetivos de un grupo por personalidades dirigentes: es decir, una selección por la libre voluntad tiene que ejercer influencia en la modificación de los demás factores que actúan en la evolución histórica. Porque todos los organismos sociales, malgrado todas sus posibles variantes, están sometidos a una serie de factores condicionantes: en su desarrollo el factor psíquico desempeña un papel prominente, es decir, la influencia de voluntad de las personalidades, que modifican muchas veces la dirección de la línea de desarrollo de las sociedades. Spengler no le acuerda tal importancia: la crítica doctrinaria, por el contrario, lo considera tan decisivo que la predicción del porvenir no le resulta posible, cabalmente porque esa intervención insospechada de personalidades que surjan, puede con facilidad modificar la trayectoria de la evolución social. Haering es, en esto, individualista impenitente: no admite política evolucionista sino manejada por personalidades dirigentes, que utilicen los demás factores; opina, como Burckhardt, que la suerte de los pueblos y de los estados, la orientación de toda una civilización, dependen del hombre extraordinario que desencadena en un momento dado ciertas tendencias espirituales y esfuerzos de primer orden. Quizá en esto, sin darse mayormente cuenta y con razonamiento distinto, la crítica doctrinaria coincide con la doctrina spengleriana, en predecir el advenimiento de un César.

Tal crítica doctrinaria es, pues, individualista o sea antisociológica, debiendo observarse que realmente la evolución continuada de la humanidad, en el sentido del progreso condorcetiano, no ha sido probada en forma alguna. Yá Buckle, en su doctrina sociológica, admitía el progreso material pero confesaba que no existía en lo moral, de modo que cada sociedad debía rehacer la vida psíquica. Un progreso teleológico, por lo tanto, sólo podría afirmarse por intuición, pero no por demostracion: es decir, precisamente por el método spengleriano, que la crítica combate. Desde que la teoría de Spengler admite que,

en el presente ciclo cultural, el hombre se da cuenta de la decadencia y puede apreciar las otras culturas, la crítica observa que eso es la prueba del progreso y de la evolucion del género humano: afirmar que la voluntad es impotente para modificar el destino se le antoja entonces ser determinismo fatalista, de modo que, en vez de resignarse pasivamente, lo que corresponde es tratar activamente de encauzar en otras corrientes la civilización actual. Conviene en que la doctrina spengleriana no es la pesimista que la opinión corriente afirma, pues él admite que los futuros organismos culturales podrán adelantar aprovechando los resultados del ciclo presente, a pesar de que cada organismo vive su vida propia: como lo hace todo individuo; pero, como éste, se apoya en lo alcanzado hasta entonces por los que lo precedieron, nada se opone a que, con una selección consciente, sirviéndose de los medios y conocimientos adquiridos, el próximo organismo cultural se desenvuelva en una esfera más elevada que la del actual, dentro de sus aptitudes psicofísicas y la libre acción y trabajo de cada uno. Porque si bien es dudosa la herencia de las condiciones adquiridas, en lo espiritual la tradición permite utilizar lo alcanzado por las generaciones anteriores, y la educacion facilita su apropiación, con lo cual el alma de las culturas futuras se encontrará en aptitud de realizar más rápidamente su conquista del mundo y de dominar, sin mayor esfuerzo, el temor del mismo. La crítica doctrinaria, entonces, pretende — contrariamente a la tesis de Buckle — que el progreso futuro se verificará más en lo espiritual que en lo material: es decir, que el alma colectiva futura tendrá mayores posibilidades que la presente y más perfectos medios de expresion. La trayectoria de vida de cada organismo cultural no contradice esa suposición: el envejecimiento inevitable, fisiológico y psíquico, de una cultura, no implica que el destino no se cumpla ni que las culturas subsiguientes no se desenvuelvan con libertad de voluntad y con la misma regularidad que la vida individual. Es cierto que Spengler sostiene que cada época tiene sus limitaciones infranqueables, pero eso sólo significaría que el aporte, apoyado en lo antes alcanzado, es siempre un paso hacia adelante, un progreso. Es verdad que muchos organismos culturales son inferiores, en sus elementos físicos y psíquicos, a los

anteriores o coetáneos, lo que es innegable: pero eso, como sucede con animales refractarios al adiestramiento, sólo indica que la humanidad se compone de una variedad de elementos y que no todos los hombres son iguales, como sucede con los que nacen con defectos físicos o psíquicos y resultan elementos inferiores. Ciertamente no puede impedirse la decadencia y desaparición de un ciclo cultural, como no puede evitarse la muerte fisiológica individual; pero así como el fallecimiento de un hombre no impide a sus sucesores que aprovechen de sus esfuerzos, en lo espiritual y material, tampoco puede admitirse que la desaparición de una cultura haga imposible que las subsiguientes no utilicen los resultados alcanzados por aquélla; sobre todo, lo espiritual será siempre patrimonio de la humanidad y los grupos culturales en que ésta se fracciona aprovecharán más o menos aquel resultado, sea en forma inmediata o mediata. Es decir, la crítica doctrinaria considera inadmisible la muralla china que Spengler parece elevar alrededor de cada cultura y que, en esa forma, equivale a la negación del progreso: considera que la historia contradice tal tesis, pues cada cultura que desaparece transmite a la siguiente sus ideas, como, dentro de la vida de un ciclo cultural, la expansión colonial lleva a otros lugares las ideas de dicho ciclo: la muerte fisiológica es positiva, como lo es la inmortalidad psicológica.

Eso no invalida, con todo, el relativismo spengleriano, pues cada cultura conserva su alma propia, la cual se expresa a su manera, con relación a su personalidad: exactamente como cada individuo actúa con relación a su propio espíritu. La misma predicción respecto del estadio futuro de la cultura occidental es relativa al estado de alma actual: puede, entonces, ser exacta hoy y no serlo mañana; por lo cual le observa la crítica doctrinaria que si otra cosa pretendiera dejaría de ser relativista y se disfrazaría de profeta dogmático. Por lo demás, no hay que olvidar que Spengler mismo sostiene que debe procederse, en materia sociológica, más como poeta que como técnico: y el poeta jamás demuestra, sino que adivina; la objetividad de su filosofía sería, por lo tanto, una inconsecuencia, pero, por más relativista que sea, su influencia sobre la época actual es indudable. Es verdad que la misma doctrina spengleriana, como sín-

toma de una época, es necesaria y se encuentra justificada, desde que es la quintaesencia del espíritu del momento: eso es, sin embargo, lo que provoca la espontánea movilización de los filósofos y profesionales — es decir: los que pretenden acaparar ese nombre y se consideran « filósofos » sólo porque adoptan una actitud cuasi hierática, pomposa, sibilina, con unción similisacerdotal, cual si fueran un personaje del drama ático, con su mascarón simbólico; y, lo que es sumamente interesante, sin que por lo general haya nada adentro y sean, en el fondo, sólo muñecos de *guignol* — en su contra, no para ahogar un esfuerzo individual, sino para paralizar una influencia social, que consideran perniciosa por su efecto sobre el alma coetánea, cuya voluntad paraliza, al entregarla maniatada al determinismo de un destino inevitable, al fatalismo que inutiliza todo esfuerzo por considerarlo inocuo. Pero no puede ocultarse que el libro de Spengler es un símbolo de su tiempo: lo esencial y justificado en cada estadio cultural es lo que simboliza el estado del momento. Por eso Haering dice: « desgraciadamente, debe reconocerse que, en el instante actual, el concepto spengleriano del mundo es el único verdadero, como igualmente que caracteriza lo esencial de esta época cultural y que su criterio es común al carácter de la actualidad, por lo cual su filosofía es la expresión más acabada del espíritu del presente ».

Tal reconocimiento, de parte del adversario crítico doctrinario más serio, es significativo: pero, si admite que dicho libro representa la expresión de la mayoría, le discute su carácter de representante de la época y de lo más esencial de la misma. Porque dicho crítico no se somete a lo colectivo y proclama lo individual: las personalidades descollantes, para él, representan una época con mejor derecho que las masas sociales; no es la expresión filosófica del presente, sino la adivinatoria del porvenir, lo que debe tenerse en cuenta. La crítica doctrinaria, entonces, reprocha a Spengler no haber predicado un evangelio optimista y le inculpa por haber escrito un alegato que resulta pesimista: « sostengo — dice Haering — que, aun cuando fuese verdadero y probado, no debería haber sido dicho »...

XLIV

EL FINAL : DESPEDIDA

Antes de dar por terminada esta serie de exposiciones de las críticas a la doctrina spengleriana, debo a los estudiantes que han seguido hasta aquí el curso una explicación final. No ha sido posible tener en cuenta todas las críticas, a pesar de haber dedicado a ello aproximadamente la tercera parte del curso. Así, de las publicadas en periódicos y revistas — y señaladas en la conferencia inaugural — ha faltado por completo el tiempo para analizar no pocas debidamente.

La sociología spengleriana, con todo, sigue ocupando activísimamente a la crítica y — lo que es más sugerente — a la cátedra universitaria : todavía es el presente curso el único completo dedicado a tal doctrina. Al terminar, quiero sólo insistir en una de las tantas críticas que — usando de la natural independencia de la cátedra — he tenido oportunidad de formular y la cual, por el carácter tan nacional de nuestra universidad, es la que más desearía que la juventud académica tuviera en cuenta : la necesidad de contralorear la obra spengleriana con el estudio de los ciclos culturales precolombinos. A este respecto me escribe el mismo Spengler, en carta datada en Munich, a julio 6 último : « De los informes que recibo de su curso, me apercibo que usted da particular importancia a la omisión de las grandes culturas americanas en mi libro. De la mexicana me ocupo repetidas veces en mi tomo II. Pero no me ha sido posible obtener un material fidedigno sobre las propiamente sudamericanas : conozco una serie de trabajos, esencialmente populares, sobre los procedimientos artísticos y decorativos, y aun las condiciones sociales, mas su contenido me parece sometido a caución. Sobre la historia de tales culturas, entonces, realmente no conozco nada de importancia. Ni es más favorable mi situación en lo que toca a la cultura mexicana. Sospecho que en América deben haber aparecido importantes obras sobre historia, política, arte, con ilustraciones y demostraciones gráficas, pero posi-

blemente estarán escritas en español, que no domino : en todo caso, no he podido hallar siquiera rastro de ellas en nuestras bibliotecas. Me obligará usted muy especialmente si quisiera llamar mi atención hacia las obras dignas de consultarse y, más todavía, si pudiera en alguna forma facilitarme esa consulta... » Se ve, entonces, cómo aquella crítica ha encontrado eco en el autor de la doctrina : y si reproduzco ese fragmento de nuestra correspondencia es sólo para estimular a la juventud argentina estudiosa a que colabore en la depuración de la nueva sociología y la lleve el aporte de los elementos de juicio de la sociología americana, principalmente precolombina, pues son de una importancia decisiva : en una que otra alusion que, en las clases anteriores, he podido formular respecto de la cultura incásica comparada a la egipcia, se habrá podido ver la trascendencia de tal yuxtaposición. No me ha sido posible, por razones de salud, repetir este año lo que había hecho en otros anteriores, a saber : dar a un número escogido y reducido de mis alumnos un curso privado de seminario en mi propia biblioteca, enseñándoles allí a manejar las fuentes originales; posiblemente, en cuanto a la doctrina spengleriana misma, habría ello tropezado con el inconveniente insalvable de que no podía presuponer en aquéllos el conocimiento del alemán, de modo que de poco o nada les habría servido el facilitarles la compulsa de la « literatura de la cuestion » ; pero en cuanto a las culturas precolombinas el caso habría sido diferente, porque habrían podido compulsar y utilizar obras fundamentales : no sólo la rica bibliografía en diversos idiomas que trae el conocido *Manuel d'archéologie américaine*, de Beuchat, o el de *South American archeology*, de Joyce, o la importante serie de volúmenes del *Congrès international des américanistes*, desde 1877 a la fecha, o las numerosas publicaciones de la *Smithsonian Institution*, sino principalmente la literatura local de las diversas secciones americanas, que no sería posible recordar aquí porque ella sola exigiría casi un curso; pero, ya que el proverbio antiguo dice que « para muestra basta un botón » eligiendo la mexicana, a que especialmente alude la carta de Spengler, habría podido poner a disposición de los estudiantes para investigar la cultura azteca, — fuera de las obras generales : *México, su evolución social*, por Justo Sierra; *México*

a través de los siglos, por Vicente Riva Palacio; *Historia antigua de la conquista de México*, por Manuel Orozco y Berra, etc., — los indispensables *Anales del museo nacional de México;* la magnífica obra: *Antigüedades mexicanas*, publicada por la junta colombina de México en el cuarto centenario del descubrimiento de América; los soberbios *Monumentos del arte mexicano antiguo: ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, por Antonio Peñafiel; sin contar la vieja espléndida colección de lord Kingsborough, o la admirable serie posterior del duque de Loubat, o la anticuada *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique Centrale*, de Brasseur de Bourbourg, respecto de la cual hay que recordar la crítica de Mitre, en su carta a Barros Arana; o los *Archives de la commision scientifique du Mexique*, publicados por el gobierno francés. Basta con esta simple indicación para insistir en que, para los trabajos de seminario del curso de sociología, se necesita disponer de un local adecuado, con el material del caso, pues no poca parte de esas obras son hoy rarezas bibliográficas o no estuvieron en el comercio de librería, pero todas resultan de indispensable consulta. En mi caso, no he necesitado reclamar esa indispensable instalación previa por cuanto podía suplirla con mi biblioteca americana: en ésta se encuentra reunido el material requerido, y por eso habría podido someterse la doctrina spengleriana al contralor de los ciclos culturales precolombinos: pero, si a mí no me ha sido posible realizarlo, a pesar de mis mejores deseos, estoy seguro de que más adelante mi sucesor lo hará, reuniendo los elementos necesarios de estudio para ello, siempre que considere, como lo hago yo, indispensable el manejo de las fuentes y la investigación de primera mano.

La doctrina spengleriana, con todo, sale triunfante del tamiz de la crítica doctrinaria. Y llegamos así a la terminación del presente curso, durante el cual me he esforzado por exponer en el aula, ecuánimemente, la doctrina misma y la crítica suscitada por ella.

He procurado, en este curso académico, dar la necesaria amplitud a las consideraciones doctrinarias: por cuanto quiere la casualidad que venga a representar el final de mi carrera universitaria, ya que éste será el último que me corresponderá

dar, como tuve oportunidad de exponerlo en el discurso oficial, *La universidad y la patria*, pronunciado, — como miembro del consejo superior y en representación de éste — en la conmemoración del primer centenario de la Universidad de Buenos Aires, en la fiesta solemne del 12 de agosto próximo pasado, a la que asistió el presidente de la república con su gabinete íntegro, el cuerpo diplomático y todo lo más brillante en el mundo intelectual y social de nuestro país. Por eso, en este curso — que viene así a ser como mi testamento sociológico de profesor — he querido que la juventud argentina encare los grandes problemas de la vida pasada y presente con el criterio más adecuado, recomendándole el método más apropiado : la exposición de la doctrina spengleriana me ha dado para ello la oportunidad deseada. Una palabra más : es siempre peligroso acceder al pedido de reproducir en forma de libro las conferencias orales de clase, porque no puede evitarse el involuntario procedimiento pedagógico del martilleo de las repeticiones para grabar determinados puntos de vista; pero he resuelto no modificar en nada dicha exposición para dejar a este curso su único mérito: el de ser una conversación seguida del maestro con sus discípulos, en la cual aquel vuelca su alma entera para indicar a éstos la mejor ruta a seguir y los motivos por los cuales es esa la más digna de ser recomendada. Quiere el profesor — al publicar sin demora estas conferencias, para que sirvan como mejor preparación del curso y, más adelante, como recuerdo del mismo e incentivo para meditar sobre las enseñanzas recibidas — que los estudiantes se convenzan de que, si bien cabe que pueda equivocarse cuando, como en este caso, les expone críticamente la más novedosa de las doctrinas sociológicas formuladas en el mundo, lo ha hecho con la máxima sinceridad y buena fe : con el convencimiento honrado de que contribuye así a fomentar la ilustración de las nuevas generaciones.

Y lo ha hecho con tanto mayor empeño cuanto que — como acaba de decirse, — por una coincidencia singular, este curso, que se propone presentar nuevos horizontes intelectuales a la juventud académica, será el último del profesor, quien se retira por la natural jubilación que automáticamente pone fin a una larga carrera. Repitiendo el símil de la leyenda antigua,

pasará a otras manos la antorcha que ha tratado de mantener encendida en las suyas, y su última palabra de despedida será la repetición de la primera que pronunciara al subir a esta tribuna: hay que buscar siempre la verdad, que investigar con tesón, que estudiar con empeño, que someter todas las opiniones al crisol de una crítica ecuánime. Cuanto más se adelanta en la vida más se convence uno de la necesidad de estudiar constantemente, debiendo ser tolerante con los que no participen de nuestra opinión, y respetar la de los otros si hemos de exigir que se respete la nuestra. Hay que trabajar siempre con fe y entusiasmo, para contribuir al mayor brillo y engrandecimiento de la patria, pues todos — cualquiera que sea el lugar que se ocupe en la sociedad, y por modesto que sea — contribuyen al bienestar nacional y al logro de sus grandiosos destinos. Y cualesquiera que sean los obstáculos con que se tropieza en la vida, jamás se debe ser pesimista sino tener un optimismo robusto, para lo general y lo individual, para los destinos de la patria y para la felicidad personal.

Seguro estoy de que mi sucesor ha de superar el esfuerzo que haya yo podido desplegar: podrá, sin duda, ostentar mayor ciencia, pero jamás mejor voluntad. Me retiro, entonces, con la satisfacción del deber cumplido, y saludo conmovido, en mis oyentes de este instante, a la juventud de mi patria, augurándole días de esplendor, en la seguridad de que es una juventud entusiasta y resuelta, digna de alcanzar los más elevados resultados!

APÉNDICE

Dada la referencia hecha en la clase última, al despedirse el profesor de sus alumnos, se reproduce a continuación el discurso oficial a que allí se alude, pronunciado por encargo del Consejo superior, el día 12 de agosto de 1921, en la celebración del primer centenario de la Universidad nacional de Buenos Aires.

LA UNIVERSIDAD Y LA PATRIA

Señoras y señores:

La ordenanza sancionada por el honorable consejo superior para la conmemoración del primer centenario de la Universidad nacional de Buenos Aires, me ha conferido el insigne honor de pronunciar el discurso oficial en este acto solemnísimo. Bien difícil, sin duda, la tarea, aun para quien ha dedicado a nuestra *alma mater* lo mejor de su existencia, sus entusiasmos de la juventud y sus energías de la edad viril, consagrándole aún hoy, ya en el dintel de las postrimerías de la vida, los cariños de la edad provecta. Nuestro lema universitario: *Argentina virtus robur et studium*, da claro testimonio de que el destino de la patria se cifra en el cultivo de su inteligencia y, a la vez, en el desarrollo de sus riquezas. Tan categórica y rotunda afirmación de fe en el futuro y de línea de conducta en el presente, caracteriza la índole de esta universidad desde el primer instante de su fundación, a través de todas sus vicisitudes y hasta la hora actual, convirtiéndola en un robusto exponente de la argentinidad, sin jamás dudar en momento alguno del glorioso porvenir de esta tierra que todos adoramos y con la cual se encuentra tan íntimamente entrelazada que, puede decirse, forma con ella un sólo cuerpo y un idéntico espíritu: verdadera divina inspiración de la serie de generaciones sucesivas, las cuales, sea en las más encumbradas posiciones o en las esferas más modestas, mantienen encendida — en el vértigo de una existencia que es sólo rápida carrera hacia la muerte — la antorcha brillante de su optimismo en la grandeza nacional!

Por eso, en día tan auspicioso, nuestra universidad es fraternalmente aclamada no sólo por las otras nacionales sino por las del extranjero, no pocas de las cuales han enviado delegaciones que realzan el significado del acto presente: a las que así nos acompañan y a las

que de lejos nos saludan, agradecen íntimamente nuestros corazones y conservarán de tanta gentileza perdurable recuerdo!

Señores:

Cualesquiera que fueran las tentativas coloniales de erección de una universidad en esta ciudad, desde que la histórica expulsión de los jesuítas bajo Carlos III dejó recursos suficientes para ello en el ramo de temporalidades y que Vertiz en 1771 iniciara el proyecto, consagrado siete años después por sanción real, el hecho es que estalló la Revolución de mayo sin que la fundación hubiera tenido lugar. Cierto es que, dentro de los límites del inmenso virreinato de Buenos Aires, había dos universidades de fama continental: la venerable de Charcas, en la región del norte, y la tradicional de Córdoba, en las provincias centrales; pero la nueva y esforzada capital, para mayor lustre suyo, anhelaba una institución análoga: la suerte ingrata quiso que tuviera que contentarse con el colegio de San Carlos, es decir, simplemente con una antecámara universitaria. La primera década de la revolución — desde el grito heroico de 1810 y la posterior declaración de la independencia el año 16, hasta la culminación del desgarramiento interno en 1820 — absorbió todas las energías en el sostenimiento de la guerra con la metrópoli y en las terriblemente enconadas luchas civiles, de modo que era prematuro preocuparse ni ocuparse de los altos intereses de la cultura superior, los cuales requieren tiempos normales y tranquilidad social para poder ser atendidos debidamente. Con todo, aún en vísperas del cataclismo nacional del climatérico año 20, el director supremo, Pueyrredón, se dirige al Congreso en mayo 18 de 1819, solicitando se erigiera la universidad deseada: así se acordó, pero quedó todo en simple anhelo.

La patria, en efecto, no podía todavía pensar seriamente en ello: el clásico *primum vivere deinde philosophare* la obligó a hacerse pedazos en los tremendos problemas militares de la época. Porque la revolución no había sido tan sólo política y económica, sino resueltamente social: al desligarse de la madre patria rompió en mil añicos el molde en que se elaboraba la nación futura, pues la enormísima extensión del virreinato había plasmado núcleos regionales con sus aspiraciones propias, y el debilitamiento de la atracción centrípeta de la organización colonial forzosamente trajo como consecuencia el predominio momentáneo de las fuerzas centrífugas, que echaban a rodar por los suelos cualesquiera vínculos históricos, cortando al cercén los

diversos miembros del cuerpo nacional. La poca duración del organismo virreinal no había permitido, en el escaso cuarto de siglo de su existencia, que tomaran temple y dureza los lazos de unión de aquellas secciones del patrimonio común, y el otrora imponente territorio comenzó a disgregarse fatal y lentamente, tendiendo a independizarse las inquietas provincias altopernanas del norte, cuyo espíritu se les envestía de ambición; la tranquila mediterránea paraguaya, amante de verse a solas sin testigos; la altiva marítima uruguaya, que osadamente a todos sacaba a desafío; y fermentando aún en las reposadas de tierra adentro, acostumbradas a gozar plácidamente de los descansos deseados, un peligroso separatismo, sea de los conglomerados del norte, del oeste, del centro o del litoral, todo lo cual estalló en la anarquía desesperante de la crisis furiosa del año 20. Cada una de esas tierruecas llenas de encanto, congregada al derredor del campanario de su cabildo de aldea y sometida a la influencia avasalladora del caudillo de su terruño, campeaba por sus respetos: apenas conocían cabeza; todas de común mandaban y gobernaban, unidas tan sólo en su resistencia obstinada a la influencia metropolitana de la que dragoneaba de capital del país entero, y cuyos hombres dirigentes encarnaban a su vez inconscientemente una de tantas banderías localistas, a la cual buscaban someter todo el territorio con un centralismo unitario que pugnaba con las arraigadas autonomías federales que la configuración geográfica, las necesidades económicas y la tradición histórica, imponían por doquier como orientación nacional. Las clases urbanas decentes, en cada circunscripción regional, entendían deber ser a su vez las gobernantes, sin percatarse de que las vastísimas campañas, alzadas con su población bravía, dominaban de hecho el escenario: el ideal político unitario se concentraba en lo urbano: el federal, en lo rural. Los hombres de la época no se daban cuenta clara de la evolución sociológica que se estaba verificando y la empequeñecían reduciéndola, con estrecho criterio, a combatirse entre sí los caudillejos lugareños. El orden nacional cae momentáneamente vencido en la catástrofe del fatídico año 20, y cada región se reconcentra en sí misma, indecisa aún acerca de su porvenir, sin conciencia neta de si permanecería a todo trance argentina o si formaría nacionalidad artificial distinta: siendo así que, en el desenvolvimiento social continental, la tendencia hispanoamericana se caracteriza por la disgregación y subdivisión, debilitándose constantemente al desmenuzarse. Desgraciadamente seguimos esa corriente, y de los robustos núcleos argentinos se desprendieron para siempre los que constituyeron las repúblicas de Bolivia, Paraguay y Uruguay,

lográndose a la larga, por fortuna, que el resto permaneciera unido, malgrado el encegnecimiento de las ambiciones personales o la tentativa de efímeras republiquetas de villorrio.

Pues bien: en tan tristísimo instante, a raíz misma de la disolución nacional recordada, cuando cada región resolvió momentáneamente gobernarse con independencia absoluta de las demás, la provincia de Buenos Aires tuvo la suerte de organizarse de modo ejemplar con una pléyade notable de hombres representativos. La primera medida, puede decirse, del nuevo orden de cosas, fué crear la soñada universidad para dotar a la provincia de una alma espiritual propia: desde comienzos de 1821 se dan los pasos necesarios y en agosto 9 se sanciona el edicto ereccional con las firmas del gobernador Rodríguez y su ministro Rivadavia. «Habiéndose restablecido el sosiego y tranquilidad de la provincia — se dice allí — es uno de los primeros deberes del gobierno ocuparse de la educación pública y promoverla por un sistema general que, siendo el más oportuno para hacerla floreciente, lo había suspendido la anarquía y debe desarrollar el nuevo orden.» Porque la universidad creada no era la institución del concepto actual que la circunscribe a la educación superior, sino la *universitas* de corte medioeval que abarcaba todos los órdenes de la instrucción pública, desde las escuelas primarias, pasando por las secundarias y especiales, hasta los institutos de alta enseñanza: así acababa de remodelarla en Europa Napoleón I, y las instituciones francesas eran entonces, para nuestros políticos, un evangelio que acataban y jamás discutían.

El momento histórico elegido fué favorable a la nueva organización. La provincia, cansada de la brega constante del decenio transcurrido, ansiaba dedicarse al trabajo y al estudio: sólo podía ocuparse de sí misma y no de toda la nación, imposible entonces de abarcar, pero su anhelo patriótico y de sólido optimismo justamente está traducido por el recordado lema *Argentina virtus robur et studium*, simbolizando la conciencia de que el porvenir patrio consistía en desenvolver sus portentosas riquezas naturales y en cultivar los conocimientos de sus ciudadados. La nueva universidad, en el acto, se pone entusiasta a la tarea con sus seis departamentos: de primeras letras, de estudios preparatorios, de ciencias exactas, medicina, jurisprudencia, y ciencias sagradas. Porque no hay que olvidar que el saber, por lo general, estaba entonces concentrado en los eclesiásticos, de modo que muy naturalmente su primer rector fué un clérigo, Antonio Sáenz; y clérigo fué el segundo, José Valentín Gómez; pero, con todo, el departamento de ciencias sagradas, no obstante haber

sido designado su cuerpo docente, no llegó a funcionar. El concepto napoleónico de universidad no perduró tampoco: en 1828 se separa el departamento de instrucción primaria, y queda la universidad compuesta de establecimientos de educación secundaria e institutos de instrucción superior.

La situación del país se encuentra de nuevo en afligente crisis. Después del breve período de tranquilidad del 21 al 25, la provincia de Buenos Aires se había visto absorbida por la presidencia rivadaviana hasta que la guerra del Brasil nuevamente disolvió la precaria organización nacional, volviendo el 28 cada región a su anterior aislamiento. Ya se había producido, de hecho y de derecho, la segregación de las actuales repúblicas de Bolivia y Uruguay, viviendo en independencia de hecho la hoy república del Paraguay: separaciones dolorosísimas y todavía lloradas, porque sangre son de nuestra sangre y carne de nuestra carne! La obstinada lucha entre las tendencias unitaria y federal había conducido al lento triunfo de la segunda y, a raíz del funesto fusilamiento del gobernador Dorrego, puede decirse que todos los prohombres unitarios se encontraban reducidos a la impotencia, en el destierro o en el retiro; la casta señorial decente, en cuyo seno se reclutaban, estaba diezmada por la emigración de las familias pudientes y las que permanecieron contra su voluntad, en las ciudades, se encerraban medrosas en sus casas: en cambio, las pujantes turbas rurales componían la administración, el ejército, ocupaban todas las posiciones públicas llenando el escenario, y suplantaron con arrogancia a las antiguas estirpes solariegas, empingorotadas en su tradición y escandalizadas por la irrupción del elemento advenedizo. La revolución social iba en camino de realizarse fundamentalmente, reemplazando el sedante elemento aristocrático feudal, antes dirigente, por el acre fermento democrático plebeyo, vigoroso y enardecido, encarnado en caudillos que — sea que provinieran de las capas sociales urbanas o rurales — eran exponente típico de la gran masa de población levantisca, dispuesta a seguirlos fanáticamente a cada instante apenas alzaran el poncho, mientras a la vez se convertía poco a poco en la clase dominante. Esa evolución sociológica requeriría todavía un cuarto de siglo más para realizarse en todos sus aspectos, y el largo gobierno del general Rosas, manteniendo férreamente la paz, malgrado las constantes intentonas revolucionarias del vencido partido unitario, dió al país el necesario período de tranquilidad relativa para que aquel proceso de democratización se verificara: cuando la época de Rosas toca a su término, no sólo la Nacion Argentina estaba consolidada como tal y descartada toda veleidad de

nuevas segregaciones, sino que la índole aristocrática de la sociedad — al pasar de la monarquía a la república — se había trocado en democrática, con una cuasi total substitución de las viejas y reposadas castas urbanas de la primera época, por las flamantes y alborotadas clases provenientes del elemento rural suburbano, transformado ya definitivamente en dirigente y moldeado por varios lustros del desempeño de este nuevo papel. La República Argentina era, en vísperas de Caseros, una democracia resuelta pero incipiente, en la cual todavía los nuevos elementos sociales no habían sido suficientemente limados para suavizar las aristas y permitir el funcionamiento armónico de todos los rodajes; por eso la constitución de 1853 no hizo sino consagrar esa estupenda evolución sociológica, que muchos países de hispanoamérica no han realizado todavía, y que les exigirá posiblemente una cruenta y honda evolución, cuyas consecuencias no son fáciles de prever...

La universidad, durante esa larga época, tuvo que amoldarse a las necesidades de los tiempos. La vida era insegura en cuanto se sabía que los emigrados unitarios, que llenaban los países linderos, provocaban sin cesar intervenciones navales extranjeras contra el gobierno de su patria y fomentaban constantemente revueltas, en las cuales, cuando tomaban la forma de guerra civil, el ensañamiento de ambos bandos enceguecidos era terrible, pues se luchaba sin dar cuartel, buscando exterminar al adversario por todos los medios posibles. Y cabe afirmar — ya que un juicio autorizado acaba de reconocer que mi *Época de Rosas* en 1898 por vez primera «percibió el significado de esa dictadura en nuestra evolución histórica, en una forma que parece ser definitiva» — que aquellos no eran momentos para que se llenaran bulliciosos los claustros universitarios: los rectores Gari y García apenas pudieron limitarse a mantener abiertas las puertas de la institución, con escasos catedráticos y más reducidos estudiantes, desde que nadie soñaba sino en su embravecida pasión política y se carecía de tranquilidad para estudiar, siendo así que las perspectivas del ejercicio de las profesiones liberales no eran seductoras ni siquiera alentadoras. La guerra civil, la conspiración latente, los bloqueos constantes, un comercio mísero, la carencia casi completa de recursos fiscales, la falta de horizonte alguno: tal es el cuadro de aquella época horrenda, verdadero período de la edad media argentina. Rosas, cuyo escrupuloso manejo de las finanzas públicas ha sido notorio, tenía que cercenar todo gasto no indispensable; de ahí que en 1838 — en plena guerra internacional, levantamientos internos, y bloqueo marítimo estrictísimo — tiene que suspender el presupuesto universi-

tario y tornar al principio de que la instrucción superior, destinada al menor número, no debe ser gratuita sino costeada por los favorecidos: con todo, «las penurias del tesoro con motivo del bloqueo francés y la guerra con Santa Cruz — se ha reconocido por quienes más han atacado tal resolución — determinaron estas medidas». Con igual criterio doctrinario, sin embargo, procedió el gobierno liberal que sucedió a Rosas, pues en 1855 — en plena paz y prosperidad, con recursos financieros relativamente abundantes — se ordena que los alumnos, en determinadas asignaturas, «deberían pagar al profesor el honorario que estipulasen con él»; y, en tranquila época anterior, se había suprimido uno de los institutos universitarios «porque las graves y urgentes atenciones del erario público de esta provincia» eran incompatibles con su permanencia. Por lo demás, bien controvertida es todavía la doctrina de que la instrucción universitaria sea gratuita: en Estados Unidos se resuelve en el sentido de que debe ser retribuída por quienes la reciben y por ello el estado federal no sostiene universidades oficiales; la resolución del gobierno de Rosas, por otra parte, se basaba en una situación de hecho angustiosa.

Los estudios universitarios constituyen siempre una manifestación simbólica del estado cultural de la respectiva sociedad. Cuando el ambiente es propicio, florecen bajo el amparo oficial o el particular, porque las épocas de prosperidad o de tranquilidad favorecen el estudio, por lo cual hay siempre catedráticos para enseñar y alumnos para aprender. Pero cuando el ambiente no es propicio, no hay favor oficial o particular que pueda vigorizar a una universidad: languidece, no halla profesores dispuestos a consagrarse a la cátedra, y la juventud huye de sus aulas, atraída por otros estímulos o imposiciones. Por eso, durante la larga época de Rosas, aun cuando la universidad hubiera dispuesto de recursos suficientes, aun en la hipótesis de que tuviese un cuerpo docente de primer orden, sus aulas habrían seguramente permanecido desiertas porque la nueva generación estaba retraída, hosca, atemorizada por la situación del país, mezclada en conspiraciones constantes y que absorbían todas sus energías, o enrolada en los batallones que sostenían las convicciones partidistas de que participaba; por lo demás, sin halagos de ningún género para seguir una carrera universitaria desde que no había seguridad del mañana, la situación precaria general no ofrecía aliciente alguno para el ejercicio profesional, la desconfianza extrema del gobierno tenía la existencia de todos pendiente de un hilo... En una palabra, la universidad refleja entonces el estado del país: así como su instalación no pudo realizarse en el típico año anárquico, no obstante la

recientísima sanción del legendario congreso de Tucumán, así también su vida debía forzosamente ser insegura durante la época de Rosas, a pesar de tener ya una tradición y poseer cuerpo docente, pues faltaban los alumnos, pudiendo casi contarse con los dedos de la mano los que, a pesar de todo, perseveraron. Precisamente he oído a mi padre, cuyos estudios universitarios debieron verificarse entonces, que los poquísimos estudiantes y profesores estaban en relación casi patriarcal, sin necesitar siquiera de local oficial para las clases, pues unos y otros obedecían, sin duda, a vocación irresistible y encontraban en su satisfacción la mejor recompensa, siendo secundaria la cuestión de la remuneración, reducidísima por otra parte, por cuanto las necesidades de la vida tenían otro cartabón muy distinto del posterior.

Pero el histórico acuerdo de San Nicolás en 1852 y la constitución nacional de 1853 dieron al país su forma definitiva y regularizaron las condiciones de vida: la disidencia interna entre la provincia porteña y las demás, prolongada durante casi un decenio, no significó modificación alguna para la organización constitucional de la república, cuya integridad nacional quedó para siempre sellada en el pacto de 11 de noviembre de 1859, obra preclara del presidente Justo José de Urquiza y seguida por el juramento solemne de la constitución en junio de 1860. Con todo, durante ese período transitorio, la universidad de Buenos Aires tampoco se desenvolvió con franqueza, de manera que los rectorados de José Barros Pazos y Antonio Cruz Obligado no pudieron dejar honda huella en la vida académica: continuaron, con pocas diferencias, la existencia vegetativa y burocrática de los tres rectores anteriores, Santiago Figueredo, Paulino Gari y Miguel García: ni a unos ni a otros les tocó una época de acción eficiente universitaria, como fué la que caracterizó la de los dos recordados presbíteros Sáenz y Gómez. Pronto, sin embargo, variaron las cosas: en la tercera presidencia constitucional, confiada al general Bartolomé Mitre — cuyo centenario acaba de celebrarse con pompa y esplendor — se entregó con excelente acuerdo el rectorado a Juan María Gutiérrez, quien en el acto rejuvenece la institución. Propone nuevos y adelantados planes de estudio y reformas de trascendencia; pero como la universidad se había convertido en una dependencia administrativa, un capítulo del presupuesto, sin autonomía económica ni docente, se ve obligado a consultar cada medida con el ministerio provincial de gobierno: y el eterno expedienteo, la rutina oficinista, encarpetan no pocas de sus iniciativas o las relegan a las calendas griegas. Los estudios secundarios estaban como anquilosados, y el

nuevo rector insiste en modificar su plan: las ciencias naturales, los idiomas vivos, los conocimientos literarios, todas las deficiencias trata solícito de llenar. Es curioso recordar su actitud respecto de lo clásico, malgrado su exquisita cultura literaria: en 1872 substituye con clases de humanidades las de lenguas muertas, «repugnadas por los jóvenes — dice, — pues su enseñanza se reduce a la de algunas reglas generalmente abstractas, atendiendo más a la forma gramatical que al origen, fundamento y espíritu, de esas lenguas»; repite así lo que sucedió en 1830 cuando se descartó el griego, «por lo inútil — decía el decreto — que era su existencia y porque todos los ensayos hechos hasta entonces para propagar el conocimiento de ese idioma habían sido completamente infructuosos»: como en 1827, se había desterrado la tesis doctoral latina; y los exámenes orales en latín, a su vez, fueron igualmente eliminados en 1834. Pero lo que visiblemente buscaba, cuarenta años después de esta última supresión, era modificar la metodología de la enseñanza de los idiomas muertos, haciéndola más literaria que mecánicamente gramatical: hoy todavía — al siglo de instalada la universidad — el problema está en pie, siendo así que debe ser solucionado en los colegios nacionales y no en las facultades mismas, pues es un estudio secundario y no superior; si bien su importancia es innegable porque estampa un sello inconfundible en la mentalidad, y basta comparar la oratoria atildada de los congresales del ciclo rivadaviano con la que hoy se estila en nuestra vida parlamentaria, para darse cuenta de la influencia enorme que ejerce el fermento clásico en la enseñanza.

El rectorado de Gutiérrez se hace sentir en cada una de las facultades, y la transformación de la enseñanza es visible en todas ellas: crea la de ciencias exactas, haciendo venir del extranjero un núcleo distinguido de profesores especialistas. Sin duda comete errores, como el de su tenaz empeño por sostener el sistema del concurso, hoy descalificado como medio de selección para el profesorado, pues los verdaderamente competentes y que han demostrado serlo por sus trabajos y actuación, rehuyen presentarse a semejantes simili licitaciones al mejor postor: los consejos de las facultades, por eso, son los llamados a elegir directa y conscientemente los candidatos más aparentes, atrayendo a los mejores para lustre de la casa y beneficio de la ciencia. En otros aspectos del problema universitario estuvo aquél mejor inspirado: se inclinaba a la abolición de la gratuidad de la enseñanza universitaria, sea por representar un beneficio para una minoría, sea porque no consideraba justo que quienes podían dedicarse a los estudios superiores no contribuyesen a los mismos; ya se

había ensayado en 1838 — repitiéndolo parcialmente en 1855 — el sistema de que los estudiantes costearan la totalidad de los gastos, y en 1863 se restablece a medias el procedimiento, imponiendo una serie de derechos por matrícula y exámenes, que no cubrían el presupuesto pero que contribuían a ampliarlo largamente en beneficio de la universidad. Dedicó entonces el rector no poca parte de los mismos al fomento de la biblioteca, utilísima creación suya que, desgraciadamente, fué suprimida en 1885, « porque no prestaba servicios de ningún género », reza el decreto que distribuye los libros entre las diversas facultades: error grave, cuyas consecuencias se sienten más y más cada día, porque hay una serie de cuestiones de pedagogía universitaria y de vida académica que no tiene dónde ser investigada convenientemente, por faltar la biblioteca central de la universidad, que debería contener los elementos de estudio sobre el particular. No podría rememorar toda su obra educadora, alabando benéficas iniciativas o criticando orientaciones equívocas: entre éstas últimas — ya que no hay hombre perfecto y todos erramos más de lo que imaginamos — es lástima la oposición que hizo a la formación de lo que llamó « entidad colectiva y aparte, el estudiante de la universidad, que se considera con ciertas atribuciones y prerrogativas »; precisamente es ese uno de los grandes vacíos de la vida académica bonaerense, pues el alumno universitario carece de espíritu de cuerpo, sin percatarse de que, por formar precisamente el almácigo de la clase dirigente futura, no debe ser, mientras frecuente las aulas, otra cosa que estudiante, siendo así que ahora lo es sólo en forma supletoria en las horas que le dejan libre otras atenciones, remuneradas o no, de modo que el estudio no forma su única y exclusiva ocupación, como debiera ser y como en las demás partes del mundo así sucede. La tendencia reciente a constituir centros estudiantiles en cada facultad y una federación de todos ellos en la universidad, procura llenar ese vacío, que la acción de aquel rector ahondó casi por medio siglo a mérito de concepto tan erróneo.

Durante ese largo rectorado la totalidad de los recursos, y la preocupación nacional, estuvieron absorbidos por la guerra del Paraguay: la provincia de Buenos Aires, malgrado sus mejores deseos, no pudo fomentar más generosamente a su universidad y, por eso mismo, son de admirar los progresos realizados por ésta en medio de tales inconvenientes. Pero el país se normalizó paulatinamente: la evolución social, política y económica, se llevó a cabo sobre seguras bases; el sentimiento patrio acalló en definitiva todo resabio localista, y lo poco que aún podía fermentar en la provincia, metrópoli de otrora, fué de-

cididamente simpático al lustre de la universidad, de la cual se enorgullecía, pues atraía ésta a la juventud de todo el interior quizá con magnética fuerza mayor que la multisecular venerable institución cordobesa, contribuyendo, así, a fundir en un solo bloque, el alma nacional. Las generaciones estudiantiles que frecuentaban las aulas bonaerenses salían fortalecidas en su robusto optimismo patriótico, a la vez que nutridas en una enseñanza impartida con entusiasmo por los mejores cerebros porteños. La misma inclusión de las escuelas secundarias en el régimen universitario le dió oportunidad, al encarrilarlas en sus planes de estudio, de ejercer una influencia decisiva en la formación espiritual del país entero, pues facilitó la pauta para la organización de la serie de colegios nacionales fundados en todas las provincias y sometidos a un plan ministerial uniforme. La ciudad de Buenos Aires, sede de la coexistencia de los gobiernos nacional y provincial, atrajo insensiblemente a la flor y nata de las demás provincias y, al convertirse así, poco a poco, en el corazón y cerebro de la nación, tradujo esta nueva evolución sociológica en el exponente simbólico de la universidad, convertida definitivamente en el molde del alma futura de toda la República, realizábase así el lema *Argentina virtus robur et studium*, pues a la vez que el país visiblemente desenvolvía sus riquezas, al mismo tiempo perfeccionaba la ilustración de sus hijos: todo auguraba ya un brillante porvenir.

Tanto el rectorado de Gutiérrez, que duró doce años, como el más breve de Vicente F. López, que sólo alcanzó a cuatro, se distinguieron por su orientación marcadamente laica y ultra liberal, que lanza a la universidad en una vía totalmente opuesta a la de su época anterior, sobre todo de los nueve primeros años de su existencia bajo el rectorado de los dos primeros presbíteros, y aún la de los veintidós años de los tres siguientes cancelarios, durante cuyo tiempo se manifestó indudablemente enfeudada a la dirección teológica de la Iglesia en todo lo que a ésta pudiera interesar: los nueve años del tercer período no innovaron tampoco en esa característica. Pero aquellos dos rectores eran librepensadores convencidos de la escuela racionalista de tinte volteriano, y laicizaron resueltamente la vida universitaria, borrando todo vestigio de influencia ultramontana.

El rectorado de López, a raíz de la reforma constitucional de 1873, en la cual tanta parte le cupo, inicia una época nueva para la universidad: todavía queda a cargo de ésta la instrucción secundaria y superior conjuntamente, y se consagra el principio de la gratuidad de tal enseñanza «con las limitaciones que la ley establezca»: pero se dicta el decreto orgánico de mayo 26 del año siguiente y se buscó

dotarla de un fondo propio mediante la adjudicación de tierras fuera de fronteras, lo cual habría asegurado *ad infinitum* su autonomía económica y le habría permitido desenvolverse sin pesar en el presupuesto general, si se recuerda que, al proponer esa medida en 1875, aquellas tierras no tenían prácticamente valor en dinero por encontrarse entonces en poder de los indios salvajes, siendo así que hoy constituyen una de las regiones más valiosas de la provincia de Buenos Aires. Ese pensamiento se ha renovado más tarde en proyectos de ley como el del senador Joaquín V. González, en 1907, destinando para ello 300 leguas fiscales, pero ni esa ni otras iniciativas alcanzaron sanción: por más que en Estados Unidos la ley Mowil, del 62, acordó esa base para fundaciones académicas. Porque la autonomía económica universitaria es vital: mientras se dependa, como hoy sucede, del subsidio anual que el congreso acuerda, la enseñanza se encuentra trabada, pues no puede ampliarse como a diario las necesidades del saber lo exigen, y cualquier eventual diminución de dicho subsidio produce un verdadero cataclismo por no haber de dónde sacar fondos para cubrir el déficit. No es de esperar que el congreso se desprenda de ninguna fuente de recursos permanentes para asignarla a la universidad, porque las necesidades crecientes de la administración pública tampoco se lo permitirían fácilmente, pero nada obstaría a que cediera en propiedad —aún con la prohibición fideicomisaria de enajenar — tierras públicas suficientes que hoy no representan gran valor comercial, si bien seguramente lo tendrán tarde o temprano, y cuyo canon de arrendamiento haría posible a la larga hasta suprimir el subsidio anual de ahora. A este respecto curioso es observar que las autoridades coloniales partieron cabalmente de esa base, asignando a la proyectada universidad los bienes de temporalidades, con lo cual sus gastos hubieran estado a cubierto de cualquier variación en los recursos fiscales, siempre inseguros de por sí: los gobiernos patrios, en la primera época de la revolución, también compartieron ese criterio, pues dedicaron a las escuelas el impuesto de herencias transversales, relativamente considerable para los presupuestos de la época: entonces hasta los particulares coadyuvaron donando tierras, como la conocida chacra de Deforest: por último, el edicto ereccional de la universidad afecta a ésta los derechos, rentas, edificios, etc., destinados a atender los estudios públicos. Los gobiernos posteriores, desgraciadamente, perdieron de vista tan saludable criterio, que el recordado rector buscó en vano hacer revivir: ojalá que más tarde sea realizada tal idea; aún es tiempo para ello y, por mi parte, formulo el más ardiente voto porque así suceda.

Ese rectorado creó en 1874 una nueva facultad: de la humanidades y filosofía, a la cual atribuyó la superintendencia de la educación secundaria. Por desgracia, en el frecuente teje y maneje de que tanto hemos gustado a veces, fué aquélla suprimida al poco tiempo: para volver a renacer un cuarto de siglo más tarde en la actual de filosofía y letras. Se dió entonces también una orientación definitiva a la carrera de ingeniería, a la cual se había querido convertir en escuela superior politécnica, con arreglo al criterio europeo; pero se prefirió conservarla dentro de la universidad con el nombre de Facultad de matemáticas: solución rioplatense que ha perdurado finalmente.

Viene después el breve rectorado de Manuel Quintana, en los cuatro años últimos del carácter provincial de la institución: mucho prometía pero nada pudo realizar, quizá por estar entonces absorbido por la política militante, incompatible con las serenas tareas académicas; los sucesos del 80 trajeron su separación al federalizarse la capital, así como le hicieron perder la presidencia de la cámara de diputados, que desempeñaba conjuntamente.

Durante esos dos últimos rectorados, la transformación social y económica de la república había asumido proporciones estupendas: tal período se inauguró a raíz de la asamblea constituyente más sensacional que haya tenido el país entero, tanto por lo selecto de su composición como por lo brillante de sus debates y lo sugerente de sus reformas; fué aquella una verdadera revelación del estado cultural, que a todos llenó de legítimo orgullo, pues una nación que presentaba semejante estado mayor intelectual podía tranquilamente confiar en su porvenir. A la vez se expandían vigorosas y lozanas todas las fuerzas vivas nacionales, extendiendo ferrocarriles y telégrafos por el territorio entero y ocupándose en construcción de puertos, mientras al mismo tiempo el país atraía con fascinación la inmigración mundial y desenvolvía en forma inesperada su ganadería y agricultura, apoyadas ambas en un comercio sólido y próspero. La confianza de todos era general: las mismas revoluciones políticas del 74 y del 80 fueron un breve espasmo vigoroso, pero la presidencia de Roca pronto borró los rastros de esos sacudimientos y el país entero se lanzó lleno de fe hacia adelante, en carrera cuasi vertiginosa. Todo progresaba, la seguridad en el porvenir lo permitía todo, y la universidad era — como siempre lo será — el símbolo viviente de esa nueva faz del alma nacional.

La federalización de la ciudad, resolviendo el problema histórico de la capital de la república, inició el sonado régimen ochentesco llevando al ex presidente Nicolás Avellaneda al rectorado en 1881, y, si

bien su mala salud lo alejó el 85 de sus funciones, su breve gestión fué fecunda y de importancia singular por haber proyectado y hecho sancionar la ley orgánica que aún gobierna a la universidad. Ésta había tomado carácter nacional desde fines del 80, siendo reorganizada por decreto de febrero 7 del siguiente, y dictándose el primer estatuto provisorio el 83, el cual fué substituído por el definitivo del 86, a su vez reformado en 1893 y 1906, hasta convertirse en el actual, sancionado el 18: pero la modificación fundamental que la nacionalización trajo fué la de convertir a la universidad en institución exclusiva de instrucción superior, entregando, en 1881, la educación secundaria al ministerio de Instrucción pública. Sin duda fué radical esa innovación pero, dada la posterior orientación ministerial de los estudios secundarios, dió origen al problema de la adecuada preparación para el ingreso en la universidad: cuestión no resuelta definitivamente todavía, pues cada una de las facultades encuentra justificadas deficiencias en los bachilleres y busca subsanarlas con engorrosos exámenes previos, quizá más inocuos que eficientes, lo que ha motivado la incorporación del colegio central a la universidad para organizar allí los estudios preparatorios requeridos, a fin de impedir que se rebaje el nivel de la enseñanza superior o se le reste positiva eficacia. Pero desde la ley Avellaneda la universidad es una institución de educación superior, autonóma en lo docente y administrativo: si bien bajo el patronato del gobierno nacional en cuanto a la designación de profesores, sanción del estatuto, y subsidio anual para que ella dicte su presupuesto, debiendo ser aprobado por decreto el arancel de los derechos universitarios.

Dos rectores tan sólo ha tenido después de Avellaneda: de 1885 a 1906, Leopoldo Basavilbaso; y, desde entonces hasta ahora, Eufemio Uballes, a quien le toca presidir este primer centenario de la fundación de la universidad. Teólogos, juristas y médicos, han regido hasta ahora los destinos universitarios, aun cuando Gutiérrez, por su calidad de agrimensor y su larga estada en el departamento topográfico, pudiera considerarse expresión a la vez de la orientación de ingeniería: cada uno de ellos ha dado a la institución todo cuanto su mentalidad y su preparación académica le permitían ofrecer; sólo el porvenir dirá lo que, en tal sentido, pudieran significar rectorados de filósofos, economistas, o agrónomos y veterinarios, que son los departamentos de estudio aún no representados en el elenco rectoral.

En estos tres períodos de Avellaneda, Basavilbaso y Uballes, la universidad de Buenos Aires asume en todas sus fases el carácter de verdadero símbolo del alma nacional: es la joya que constituye el or-

gullo de todos, es la madre común, es la expresión misma de la patria. En los cuarenta años transcurridos desde los sucesos del 80, la transformación del país ha sido maravillosa: pocos son los testigos presenciales de la misma que aún van quedando, y las nuevas generaciones, que sólo ven la faz presente, no pueden formarse idea justa del camino recorrido. En 1880 Buenos Aires era todavía una ciudad provincial; en 1921, es una urbe mundial. Era entonces un centro modesto en población, recursos y aspiraciones: hoy es uno de los más poderosos focos de progreso universal, con una población que, próxima a duplicar el millón, la convierte en uno de los más grandes núcleos demográficos de la tierra. La República Argentina entonces llegaba a la pubertad y despertaba a los primeros y vagos impulsos de la virilidad que presentía; hoy está en plena juventud exhuberante, y su organismo robusto y pletórico de anhelos la caracteriza como el país de las posibilidades ilimitadas, cuyo porvenir seguro deslumbra, haciendo presentir que en el correr de este siglo XX será nuestra patria la nación de más fuerza de atracción en el orbe entero, por sus riquezas infinitas y sus condiciones privilegiadas, por manera que en ella la existencia será fácil para todos, no registrando su diccionario la palabra « imposible ». El hecho de que el desenvolvimiento material haya sido sin disputa superior al espiritual, cual sucedió en Estados Unidos durante el siglo XIX, es un simple fenómeno sociológico explicable por la situación geográfica, la tradición histórica y, sobre todo, la estupenda mezcla étnica de gentes de todos los países y clases sociales, pero animadas todas del mismísimo ardiente deseo de conquistar el bienestar económico y lograr el más completo éxito de sus esfuerzos: en momento cultural semejante el clásico *quærit opes* sin la menor contradicción domina, pues cada cual, quiéralo o no, se ve arrastrado por el *maëlstrom* irresistible del suspirado enriquecimiento, no siempre por todos alcanzado. Pero, a la vez, es indudable que la juventud académica se lanza al mismo tiempo a las aulas a fin de forjar en ellas sus armas para la lucha posterior y se prepara, llena de ardor y entusiasmo, a descollar en la brega del futuro. La cifra de los estudiantes lo comprueba, como típico exponente de la importancia de nuestra universidad: comienza con poquísimos al ser ésta fundada, aún disminuye ese número en las épocas aciagas posteriores, y con la transformación social del país principia lentamente a aumentar, llegando en la fecha casi a 12.000. Y si a éstos se agregan los millares de alumnos de las otras universidades nacionales — Córdoba, La Plata, Litoral, Tucumán — podría redondearse en aproximadamente 30.000 la cifra de los estudiantes universitarios argentinos en este

instante, lo que, en una escasa población total de 8.000.000, significa un porcentaje apreciable.

Al rector Basavilbaso le correspondió el período de consolidación nacional de la universidad. Convencido de que su autonomía debía reposar sobre base económica, trató de dársela en cuanto estuvo a su alcance, pero el muy modesto tesoro universitario no ha podido prosperar como debiera porque la exigüidad del subsidio, y su posterior diminución, ha impedido capitalizar la renta defendiendo a duras penas el capital: este es exclusivamente un comienzo de núcleo para atraer la munificencia privada, que será alguna vez contagiada por el ejemplo generoso de los multimillonarios estadunienses, los cuales prodigan su dinero para dotar espléndidamente a las universidades de su país. Es ya tiempo de que suceda otro tanto entre nosotros: y que así como la Iglesia es con frecuencia favorecida con cuantiosas donaciones o con legados considerables: así como la beneficencia pública comienza gratamente a atraer con éxito las miradas de nuestras clases adineradas; así también logre la universidad despertar el noble deseo de ayudarla, siquiera con las migajas del festín, con el sobrante de tantas fortunas cuya sola renta es un problema gastar, y cuyos dueños querrán algún día ligar su nombre a determinado instituto universitario! Ese día ha de llegar, y quien así proceda se hará acreedor a la gratitud de la juventud, la más hermosa de todas las gratitudes, pues se repite constantemente en generaciones sucesivas. Porque la universidad a todos pertenece y es deber de todos auxiliarla: pero, si no es discreto esperar que los poderes públicos vayan a descuidar otras necesidades impostergables para satisfacer sin observación las universitarias, ni que la masa estudiantil pueda algún día con amplitud llenarlas mediante el arancel de derechos académicos, en cambio, la generosidad de los favorecidos por la fortuna — heredada o adquirida — sólo de ellos, exclusivamente, depende y, como no tendrían que imponerse la más insignificante privación sino disponer de parte de lo superfluo, hay razón fundada para esperar que así suceda porque, nada es más noble que emplear lo sobrante en propender al adelanto de la educación, enalteciendo al país de su nacimiento o donde se ha enriquecido. No sé si este llamado encontrará hoy eco caluroso en los dueños de las fortunas argentinas más saneadas, pero estoy convencido de que no tardará en establecerse esa corriente, benéficamente protectora, de la plutocracia a la ilustración: ese bello gesto de los felices de este mundo, tendiendo la mano abierta a los que comienzan a prepararse para la lucha por la vida, retribuiría así lo que la prosperidad general ha contribuído a acrecentar en el volumen de su for-

tuna, sin que por ello hayan necesitado esforzarse en lo mínimo. El país, pues, tiene derecho a que siquiera una partícula de lo que así ha regalado sea destinado a preparar el porvenir de sus nuevas generaciones: es hasta cierto punto una devolución, el acervo común, de lo que no hemos tenido mayor mérito en apropiarnos.

No sólo el recordado rector contribuyó a dictar el estatuto del 86 y su reforma del 93, sino que creó la facultad de filosofía y letras, para los altos estudios desinteresados y, a la vez, para la formación del profesorado secundario, a fin de librar a los colegios nacionales de la contaminación de la política, que suele consagrar como catedráticos a los correligionarios aun cuando a las veces tome a éstos de sorpresa hasta el nombre mismo de la materia que se les asigna: cométese así un verdadero crimen de lesa patria, haciendo perder a la juventud escolar años irremplazables y, lo que peor es, envenenando su alma con el ejemplo de que no es el saber lo que vale sino la influencia y la recomendación. Malgrado el número de profesores diplomados por la facultad, todavía el problema de la docencia en los colegios nacionales está sin solución, pues la política difícilmente renuncia al uso de sus granjerías. Esperemos, sin embargo, que en día no lejano desaparecerá lo que alguna vez se ha calificado, si bien con explicable exageración verbalista, de verdadera vergüenza nacional.

El mismo rector remodeló, además, la Facultad de ciencias exactas, físicas y naturales: fomentó vigorosamente la de ciencias médicas, convertida fatalmente en pulpo gigantesco a mérito de la índole misma de su enseñanza, que se especializa hasta lo infinito y requiere incontables institutos técnicos; empujó, por último, hacia adelante a la tranquila facultad de derecho, la que menos parece dejarse arrastrar de la fiebre que se apodera de las otras; y, por fin, con rara discreción desvió los peligros de los briosos movimientos estudiantiles de 1904 y 1906, en vísperas de retirarse a la vida privada.

Le sucede el rector Uballes, a quien le ha tocado actuar en un período que excede a todos en nuestra vida educacional: al ser electo, el ambiente producido por las recordadas huelgas estudiantiles equivalía al cuasi triunfo de la vieja tendencia de aflojamiento de la unidad universitaria en favor de una independencia de hecho de las facultades, y hasta se presentaron en el parlamento proyectos de ley disolviendo aquella y reconociendo sólo personería a éstas últimas; el nuevo rector luchó valiente y resueltamente contra tan funesta orientación y logró con suma habilidad que pasara el gravísimo peligro, encontrándose hoy consolidado para siempre el régimen académico sobre bases federalistas representativas.

En otro aspecto fundamental le correspondió también una actuación prominente: ha intervenido en dos modificaciones del estatuto, en 1906 y 18, que han cambiado en absoluto el aspecto de nuestra instrucción superior, sobre todo la última, con su reforma criolla avanzadísima de la ultra democrática participación estudiantil en la elección de las autoridades universitarias. Ha sido tal medida acerbamente criticada por unos, a la vez que con entusiasmo defendida por otros. «Este régimen universitario — ha dicho uno de los actuales miembros del consejo superior — sólo tiene en su favor el de ser una invención nuestra, que buscaríamos en vano en cualquier país civilizado que pueda servirnos de modelo, pues con iguales fundamentos debiera entregarse a los empleados de la administración la elección de sus jefes administrativos, y a los ciudadanos conscriptos la elección de sus oficiales y jefes militares.» No son pocos los que han supuesto que, así como el derecho electoral es teóricamente función privativa de los contribuyentes, se tiende a que la masa estudiantil reclame el privilegio de cubrir la totalidad de los gastos universitarios para cimentar mejor su participación en las asambleas electoras de sus autoridades, sintiéndose así más dueña de casa y sin la incómoda impresión de que exige al pueblo trabajador parte de sus ahorros para gozar casi de balde de una instrucción que fácilmente podría sufragar; pero tales razonamientos son aventurados, desde que la reforma de 1918 lo único que hace es ensayar una solución netamente argentina del problema universitario. Por mi parte, debo decir que, por justificados que puedan ser tales reparos u otros análogos, pasó ya la oportunidad de formularlos; y el nuevo régimen ha entrado en la práctica, funciona regularmente y con menos inconvenientes de lo que algunos imaginaron, siendo menester conceder tiempo a dicho experimento: el porvenir dirá, pues, si asistió la razón a los reformadores o si su amor generoso por los estudiantes los llevó quizá demasiado lejos; teniendo yo tal confianza en el buen sentido de la juventud de mi patria que no dudo que ella misma, si se convenciera de lo errado de la reforma, solicitaría su abrogación, como igualmente que la defenderá con vigor si la experiencia le demuestra que sus resultados son benéficos.

Este rectorado ha visto, igualmente, ensancharse a la universidad con la creación de dos nuevas facultades: la de agronomía y veterinaria en 1909, y la de ciencias económicas, en 1913, ambas impregnadas de espíritu moderno en la orientación metodológica de su enseñanza; y la primera, con sus hermosos campos de experimentación y su interesante institución tutorial del internado para becados de las

provincias, se acerca al tipo universitario estadunense. También tiene especial significado la adjudicación por ley del colegio nacional central a la universidad: el actual rector ha buscado resolver así la espinosa dificultad de la preparación exigida por cada facultad para el ingreso, pero aún la experiencia no permite afirmar que pueda limitarse éste a los bachilleres de aquel instituto.

De la serie fecunda de medidas del actual rectorado, la sola « ordenanza Uballes » — como por antonomasia se la denomina — dictada en 1908, ha cambiado por completo las condiciones de la docencia, con evidente beneficio para la enseñanza y para el profesorado: no debiendo olvidar que, a la par de los 11000 estudiantes matriculados, tiene la universidad en sus diversos institutos un cuerpo de 610 profesores titulares, sin contar a los 350 suplentes que desempeñan activamente funciones docentes y examinatorias. Esa ordenanza trata de que, en nuestro país, se forme paulatinamente el verdadero profesorado universitario, es decir, de docentes que sólo vivan de su cátedra y sin que les sea menester buscar el prosaico ganapán diario en otras ocupaciones, profesionales o no; el honorario de los catedráticos debe ser suficiente para que se les pueda exigir la exclusividad de su dedicación, a fin de que todo su tiempo esté a disposición de la enseñanza. Porque debe tenderse a la doble prohibición — a estudiantes y profesores — de poderse ocupar en otra cosa; unos y otros conviene que estén excluyentemente consagrados a la universidad para que se desarrolle una saludable vida intelectual, estableciéndose más íntimo contacto entre ambos con provecho recíproco, ya que — aun cuando a prima faz suene ello a paradoja — quizá la función docente esté más fuera de la cátedra que en ésta misma: mostrando como se estudia y se investiga, guiando al que aún no sabe hacerlo, llamando al empeñoso a colaborar, y enseñando prácticamente a trabajar con el criterio y método debidos. No es posible pensar en eso todavía a causa del recíproco aislamiento en que unos y otros viven, tanto que los profesores escasamente conocen a los estudiantes y sólo por excepción conversan con ellos; no hay vida académica propiamente dicha, tal como se la respira en las viejas universidades europeas, sobre todo alemanas e inglesas: cual en los poéticos *colleges* de Oxford o Cambridge. Esta es, pues, una necesidad sentida y abrigo la esperanza de que algún día ha de ser llenada, completando así el ciclo de la evolucion universitaria entre nosotros: porque si tal cosa es necesaria en general en toda nación culta, resulta absolutamente indispensable en la nuestra, pues, dada su condición de país de inmigración, sus elementos sociales se componen de hombres de las mentali-

dades más variadas, no sólo por atavismo biológico sino por tradición cultural, por lo cual debe fundírseles en un crisol común para estampar un sello genuinamente argentino en su formación espiritual y — coronando lo que debe siempre caracterizar la tendencia de las escuelas primarias y secundarias: el rasgo patriótico de la enseñanza, a lo cual igualmente contribuye la conscripción militar obligatoria — poder así constituir el alma nacional de las futuras generaciones, inculcándoles el más robusto optimismo en la grandeza de la patria, la energía más potente en el desarrollo de su riqueza y, a la vez, el más hondo y sólido saber en el florecimiento de su inteligencia. Hoy, en efecto, presenta la República Argentina un aspecto especialísimo en su evolución: sus progresos materiales de todo género y su proteiforme producción permiten desarrollar iniciativas económicas casi inimaginables, siendo así que su privilegiado territorio contiene, a la vez, las riquezas más soñadas o concebibles; de ahí que su población ofrezca amplio campo para formar un verdadero mosaico de razas diversas y el despliegue de cualesquiera actividades: por eso acuden a esta tierra gentes hasta de los rincones más apartados del globo, y su fusión prepara la sorpresa de un tipo nacional imposible hoy de adivinar. La misión de la universidad, entonces, es precisamente la de preparar el carácter espiritual de ese futuro tipo argentino: misión grave y nobilísima, que exige en los directores y docentes una atención cuidadosa para labrar debidamente el alma de la patria, pulirla y purificarla. La cultura nacional, en lo material y espiritual, está en pleno período ascensional: todo la favorece y nada la perjudica; por eso es de congratularse que nuestra actitud internacional sea la de una amistad ecuánime para todos, como se demostró con tranquila e inquebrantable energía en la pasada terrible conflagración mundial al rehusar embanderarnos en uno u otro lado, pues para unos y otros existe análogo sentimiento de simpatía y a todos por igual se desea sinceramente atraer. Así — y sólo así — lograremos formar el alma nacional futura, amplia, hermosa, fraternal, y llena de generosos anhelos: es por eso que la universidad tiene una alta y hondísima responsabilidad en el momento actual, y me complazco en creer que se da de ello perfecta cuenta. Espero, por lo tanto, no morir sin haber saludado esa última transformación de nuestra instrucción superior.

Señores:

Antes de dar por terminada esta alocución — que ciertamente será la última que me tocará en lote como profesor desde que, por el na-

tural transcurso de los años, ha llegado para mí el momento de abandonar una cátedra que me parecía tan íntimamente ligada a mi existencia y que será ocupada por quien pueda tener mejor preparación aun cuando no mayor dedicación — paréceme un deber reconocer públicamente, en este instante tan solemne, el adelanto enormísimo de nuestra vida universitaria: en instalaciones materiales, elementos de enseñanza, y elevación del nivel del profesorado. Hoy se ha hecho carne la convicción de que profesor que no investiga y no produce, usurpa la cátedra que ocupa, pues el cargo docente impone una doble obligación: la una, para con los alumnos del curso, a quienes hay que dar lo mejor del cerebro y del corazón: la otra, para con la patria, a la cual se debe tratar de honrar con sus trabajos. Por eso la enseñanza de nuestras aulas se ha transformado, perdiendo el carácter formalista y superficialmente enciclopédico que antes tuvo, para convertirse en lealmente indagadora y monográfica: por doquier los laboratorios y los seminarios van complementando la exposición de clase, habituando al alumno a ser colaborador activo en la enseñanza y no mero oyente pasivo; tendiendo, finalmente, a que la universidad sea una vasta colmena de trabajo conjunto de maestros y estudiantes. Nuestros institutos universitarios van paulatinamente revelando verdadero amor por la investigación honda y sincera, con desdén de la falaz enseñanza libresca del profesor de marras, que repetía el texto de memoria, en clase, olvidando que con más provecho podía leerse el librito a domicilio. Faltan todavía, cierto es, no pocos elementos de trabajo, sea en la dotación de los laboratorios o en las instalaciones de los seminarios. Se requiere aún ciertos complementos, como la generalización de los estipendios de perfeccionamiento, para que los estudiantes descollantes puedan redondear sus conocimientos frecuentando algún tiempo las aulas de otros países. Se necesita, además, que se realice en el hecho la reforma estatutaria sobre metodología y docencia libre: en cuanto a lo primero, para que el verdadero contralor esté en los trabajos prácticos de laboratorio o seminario, dejando a las conferencias su carácter de exposición pública del estado actual de los conocimientos en la materia respectiva, sin limitar ésta a la repetición del texto sacrosanto, como acostumbró alguna vez hacerse al confundir las ramas de la ciencia jurídica con los artículos de los códigos, enseñados como versículos bíblicos que se acatan y no se discuten; y, en cuanto a la segunda, para que la *venia legendi* sea concedida a todo graduado competente y a quien los estudiantes gustosos remuneren su curso, ya que quien recibe directa o indirectamente sueldo universitario no es docente libre sino oficial,

con lo que se suprime la saludable competencia entre los catedráticos y los que aspiran a serlo. Se anhela, todavía, que la universidad concluya por despojarse del resabio escolástico memorista de la lotería examinatoria anual con bolillero en cada clase, como si se tratara de chiquillos de escuela y no de sesudos estudiantes académicos, siendo así que la única comprobación seria de los estudios está en la prueba del doctorado, sin limitación de tiempo. Se desearía, por último, posiblemente muchas otras cosas : mas es discreto dejar algo para el día de mañana... Pero el camino recorrido ha sido extraordinario : cuando recuerdo lo que significaba la universidad en la época en que era yo estudiante, y lo comparo con lo que ahora es, apreciado por mi larga experiencia de profesor, me lleno de asombro y de alegría, y se robustece más todavía, si cabe, mi fe optimista en el porvenir de la patria ; por eso saludo complacido a la juventud actual, tan penetrada de espíritu nacional, tan llena de ardor, tan entusiasta por el estudio y el brillo de su país ! Y, en aras de ese amor a la juventud, me consuela la esperanza de que, después de mis días, los que tengan que consultar alguno de los 60.000 volúmenes y 18.000 manuscritos que hoy componen mi biblioteca americana, reunidos uno a uno por mi padre y por mí, recordarán, quizá, el nombre de los dos estudiosos que la formaron : pues el profesor que ahora se retira — para dedicar sus últimas actividades a la revisión y publicación de los treinta volúmenes inéditos de las *Memorias* póstumas de su padre, que abarcan la historia de la República Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX — abriga la ambición de que dicha biblioteca sea oportunamente puesta bajo alguna égida universitaria, a fin de que pueda ser patrimonio común de todos los estudiantes.

Señoras, señores :

Permitidme que, con honda emoción, mi palabra final sea un himno férvido a la patria sagrada, y que formule el voto de que jamás se olvide nuestro lema universitario : *Argentina virtus robur et studium*, a fin de que el saber y el poder sean eternamente los dos pilares sobre los cuales se asiente — inconmovible — la grandeza nacional !

DELEGACIÓN UNIVERSITARIA AL PERÚ [1]

Al señor rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor don Eufemio Uballes.

En cumplimiento de la honrosa misión que me confirió la Universidad, comunícole que la he representado, en el Perú y en Bolivia, en todos los actos en que era pertinente.

Como he comunicado al señor rector, por carta, la Universidad de San Marcos, en Lima, no funciona desde principios del año, debido a un serio conflicto ocurrido entre sus autoridades y el gobierno.

La Universidad creyó necesaria una reparación moral por ciertos actos que calificó de abusivos, cometidos por autoridades de la dependencia del Poder ejecutivo, y como no obtuviera

(1) Buenos Aires, octubre 14 de 1921.

Señor secretario de la « Revista de la Universidad de Buenos Aires », don Coriolano Alberini :

Por disposición del señor rector, cúmpleme remitir a usted el adjunto informe presentado por el señor consejero doctor José León Suárez, relativo a su actuación en el Perú, como delegado de la Universidad.

Este informe deberá ser publicado en la revista, debiendo anticiparse una edición, en tiraje aparte, de 150 ejemplares, cuya distribución ha sido resuelta en la última sesión del Consejo superior.

Me permito recomendarle la más pronta ejecución de lo resuelto, y aprovecho la oportunidad para saludarlo muy atentamente.

A. Nirenstein.

satisfacción, se declaró en «receso» y los profesores suspendieron sus clases. El Poder ejecutivo destituyó a los profesores y procuró reorganizar la Universidad. Desde entonces, han transcurrido más de seis meses, sin que se haya logrado una solución al grave conflicto. En los primeros días de septiembre, cuando abandoné Lima, se procuraba encontrar un medio conciliatorio en el Congreso, pero, a estar a las informaciones telegráficas, ese expediente no ha sido todavía hallado.

Los estudiantes de la Universidad de Lima se han dividido en dos partes: la Federación de estudiantes, que acompaña a las autoridades universitarias, y el Comité de reforma universitaria, que está de acuerdo con el gobierno, que, a su vez, le ha reconocido personería y le presta su apoyo material para conservar en su poder el hermoso local llamado de la «Federación de estudiantes del Perú».

Sin prejuzgar en ese asunto de completa política interna, pues en el fondo, además de cuestiones universitarias se discute la bondad o la ineficacia del gobierno, cabe hacer constar como un ejemplo de solidaridad profesional, que honra a la intelectualidad universitaria peruana, que los profesores a quienes se ha ofrecido cátedras han rehusado, casi unánimemente, el honor de la designación, aun muchos que simpatizan con el gobierno pero que consideran respetable la actitud asumida por sus colegas y estiman que no sería digno aprovechar las circunstancias para reemplazarlos en sus puestos de catedráticos. Los estudiantes experimentan serios perjuicios, sobre todo los de medicina, pues no existiendo Facultad para estos estudios sino en Lima, han tenido que interrumpir su carrera o irse a Barcelona o a La Paz, universidades, ambas, que les han abierto sus puertas.

Los estudiantes de derecho y de otras facultades, pueden trasladarse a Trujillo, Cuzco o Arequipa, a proseguir sus estudios, no sin inconvenientes, porque los planes y los regímenes son distintos.

Me han pedido los estudiantes de medicina que pregunte a las autoridades universitarias de Buenos Aires si sería posible, y en qué condiciones, continuar estudios aquí. Ruego al señor rector que, previo los trámites del caso, se sirva habilitarme

para dar, tan pronto como sea posible, una contestación a los estudiantes de Lima.

La Universidad de San Marcos y la intelectualidad peruana estaban de reciente duelo, al llegar a Lima, por la muerte de su rector, el doctor Javier Prado y Ugarteche, un espíritu superior, de cultura sólida y múltiple y de una bondad y probidad proverbiales.

El doctor Prado y Ugarteche falleció repentinamente el 25 de junio próximo pasado. A pesar de no contar sino 50 años de edad, deja profundas e indelebles huellas en la vida universitaria y en la cultura de todas sus fases del Perú y de América. Jurisconsulto eximio, profesor de indiscutida autoridad, arqueólogo, historiador, sociólogo, diplomático, lingüista, ministro de relaciones exteriores, rector de la Universidad, etc., etc., deja una aureola de tan bien adquirida fama que nadie, ni aun sus adversarios políticos, que los tuvo y muchos, intentan ponerla en duda. Su nombre ha pasado, sin transiciones, de la vida a la gloria y todo permite pronosticar que el transcurso del tiempo no hará sino acrecentarlo.

Juzgué necesario asociarme y pronunciar un discurso en representación de la Universidad de Buenos Aires, en el homenaje que se llevó a cabo en el cementerio de Lima el 25 de julio, al cumplirse el primer mes de su fallecimiento. Exalté en ese discurso la obra universitaria del extinto, su fe en la cultura superior del espíritu para la práctica de la vida republicana democrática y la necesidad de salvaguardar las universidades para evitar que la anarquía de ideas de que da síntomas el mundo pueda dar lugar a un retroceso semejante al de la edad media. Envié al señor rector un ejemplar de *El Comercio* del 26 de julio que publicó ese discurso haciendo sobre él benévolas apreciaciones. Como no tengo otro ejemplar no puedo agregarlo en este momento.

Siendo imposible mi actuación en la propia Universidad por estar, como he dicho, clausurada, me limité a cultivar relaciones intelectuales con sus profesores y alumnos y a dar algunas conferencias en otros locales.

Desde luego, los estudiantes de la Liga de la Reforma universitaria, nos dieron una recepción al embajador de Méjico, licen-

ciado Antonio Caso y a mí, no en el carácter, al primero, de diplomático, sino de intelectual universitario mejicano. A esta recepción concurrió el señor presidente de la república y los ministros. El señor Caso desarrolló, con elocuencia extraordinaria, la tesis del poder y beneficios de la «voluntad» y yo el de la «ley moral» en la marcha y progreso de los pueblos.

Los otros estudiantes, los de la Federación Universitaria, me hicieron una recepción en su local. En ella expresé mis ideas sobre la comunidad internacional y sobre la política de fraternidad americana fundada en la justicia, que debían seguir los países de este continente.

Un numeroso grupo de intelectuales, en su mayoría profesores de la Universidad de San Marcos, resolvió darnos una fiesta espiritual en los salones del Palais-Concert a los señores Antonio Caso, mejicano; Eustacio Rivera, colombiano; Adriano Irala, paraguayo; Lucio M. Moreno Quintana, argentino, y yo. El señor Caso y yo fuimos invitados como representantes de nuestras universidades. Los otros tres señores como portadores de mensajes de las juventudes de sus respectivos países. El señor Caso exaltó la filosofía de Spinoza y yo hablé sobre las leyes y características del progreso y sobre la influencia y el papel de la Universidad en nuestros tiempos, así como sobre las líneas generales de la reforma universitaria entre nosotros.

He sido objeto de recepciones en casi todos los centros de Lima y en algunos concurrí como representante universitario; así, por ejemplo, di una *conversación* sobre la importancia y resultados de los estudios comerciales en la República Argentina, en la Sociedad de empleados de comercio, que es una de las más numerosas y sólidamente constituidas de Lima; otras *conversaciones* en la Escuela normal de mujeres y en la Escuela común de la plaza de la Inquisición; en la de Ingeniería y en la Sociedad internacional de obreros, cuyo nombre obedece a que según sus estatutos debe de propender a un acercamiento con los obreros de los demás países, especialmente de los americanos, para asegurar la paz y la justicia en nuestro continente.

He adherido en nombre de la Universidad, al centenario de don Mariano Felipe Paz Soldán, teniendo en cuenta que enseñó en nuestro colegio nacional y publicó aquí obras notables de

geografía, estadística e historia. La familia y el público recibieron complacidos esta adhesión y el Congreso peruano la tuvo en cuenta al decretar diversos honores a la memoria del señor Paz Soldán, entre otros, una estatua frente a la plazoleta de la Penitenciaría que él construyó y fué su primer administrador. El hijo del doctor Paz Soldán, Carlos, y su nieto, Luis Felipe, estuvieron a visitarme y a agradecerme el homenaje de la Universidad de Buenos Aires a su ilustre antecesor.

En el teatro Forero, que es el principal de Lima, di dos conferencias de índole universitaria, la primera sobre *La democracia y la enseñanza*, patrocinada por la Liga de la defensa nacional, en la que fuí presentado por el diputado doctor Augusto Peñaloza; la segunda sobre *La liga de las naciones, la admisión igual de todos los estados y la doctrina de Monroe,* patrocinada por la Sociedad peruana de derecho internacional, siendo presentado por su secretario el doctor Juan Bautista de Lavalle, por enfermedad sobreviniente del presidente, doctor Felipe de Osma. En ambas estuvo repleto el teatro, estimando los diarios una concurrencia de 3500 personas. En la última, dada el 5 de septiembre, la víspera de mi regreso, la concurrencia se sirvió acompañarme en manifestación pública hasta mi residencia en el hotel Maury, donde hizo uso de la palabra, en sentido apologético, el poeta y profesor doctor José Gálvez. Insistí mucho, como sincero amigo de los dos países que he visitado, en la importancia capital de mejorar y prestigiar la escuela pública, aumentando la consideración social y la remuneración pecuniaria a los maestros de primera enseñanza.

En Arequipa, la Universidad del gran San Agustín, que funciona normalmente, me hizo honores y demostraciones especiales. Di una conferencia sobre la necesidad de desdoblar la «soberanía» de la «independencia», sosteniendo que mientras el progreso y las necesidades de los tiempos no admitían un concepto absoluto de la «soberanía», permitían el de la «independencia», demostrando que, de no ser así, el orden internacional no existiría y seguiríamos viviendo víctimas de la anarquía y de sus consecuencias.

La Universidad de Arequipa me nombró «doctor honorario» de la Facultad de ciencias políticas y «profesor honorario» de

derecho internacional de la de Derecho. Por su parte, la juventud de San Agustín, por medio de su centro universitario, me honró con la designación de « maestro de la juventud arequipeña ». Este título existe consagrado en las costumbres universitarias del Perú y se otorga, según los estatutos estudiantiles, en condiciones excepcionales de merecimiento, a juicio de quienes lo dispensan. Es la primera vez que ha sido conferido a un extranjero en Arequipa.

Tanto la distinción de doctor honorario, como la de maestro de la juventud, tienen como distintivo oficial hermosas medallas de oro pendientes de un collar. Ambas me fueron impuestas en acto público: la primera por el propio rector de la Universidad, y la segunda por el presidente del Centro universitario.

He prometido a las autoridades y estudiantes de la Universidad de Arequipa volver, en cuanto me sea posible, a ocupar la cátedra que con tanta generosidad me han obsequiado.

Al llegar a La Paz, en Viacha, estación anterior, nuestro cónsul general, a cargo de la legación desde tiempo ha, me entregó una invitación del rector de la universidad de San Andrés, doctor Severino Campuzano, solicitándome que diera algunas conferencias universitarias. Igual pedido habíanme hecho antes los estudiantes de la universidad de La Paz, que estaban irreductiblemente divididos en dos bandos: la Federación universitaria, desafecta al gobierno, y la Liga de la reforma universitaria, afecta al mismo. Había contestado, deliberadamente, que no podía dar conferencias a una juventud dividida, no sólo por motivos universitarios, sino también de política interna y externa. Esta situación, considerada con ecuanimidad por los directores de ambos bandos y hábilmente presentada por nuestro cónsul, dió por resultado que se prestaran los ánimos a una conciliación bajo mis auspicios y fué, entonces, que el señor rector accedió a invitarme, en los siguientes términos:

« En nombre y representación de la Universidad mayor de San Andrés, me honro en transmitir a usted un atento saludo, y suplicarle como a meritísimo profesor de la ilustre Universidad de Buenos Aires y leal amigo de Bolivia, que, a su paso por esta ciudad, quiera ofrecernos algunas conferencias sobre te-

mas ligados a la difusión del derecho, con los que tiene adquirida notoria celebridad en el continente. »

Di tres conferencias en la Universidad: sobre *La importancia de las universidades en la época moderna y la del derecho internacional; La liga de las naciones, su jurisdicción y el caso de Bolivia;* y *La democracia y el socialismo.* Intervinieron varios profesores que me dispensaron los mas altos elogios y prodigaron los mejores afectos a nuestro país. Al terminar mi misión, el notable catedrático, publicista y estadista doctor Daniel Sánchez de Bustamante me dió las gracias e hizo el elogio de mis disertaciones en términos de suma benevolencia y cortesía. El profesor Juan Ramírez, en el Liceo, a nombre del magisterio boliviano, llegó a decirme que las conferencias dadas en la Universidad de La Paz habían levantado el ánimo boliviano y devuelto el optimismo a ese pueblo que se desenvolvía al peso de grandes desengaños.

Pero, señor rector, el acontecimiento universitario más feliz de mi viaje ha sido lograr la union entre la Federacion de estudiantes de Bolivia que preside el señor Armando Pacheco Iturralde y la Liga de la reforma universitaria que preside el señor Julio Tellez Reyes. El cisma concluyó dentro del buen ambiente de mi visita y por la amabilidad de ambos bandos hacia mis solicitaciones. Por otra parte, conseguí que se reanudaran las relaciones entre los estudiantes bolivianos y los peruanos, interrumpidas ruidosamente hace tiempo, con motivo de sucesos lamentables que estuvieron a punto de llevar las hostilidades a dos países hermanos en historia y prehistoria, en dolores y esperanzas.

Con el propósito ostensible de acompañarme, primero hasta Huaqui, puerto boliviano del Titicaca, y luego hasta La Paz, el Centro universitario de Arequipa destacó una delegacion compuesta por su presidente, señor Luis Cúneo Harrison y los miembros de su comision, Jorge Freundt Thurne y Alfonso Álvarez Calderón. Los delegados venan provistos de eventuales credenciales de los estudiantes de las universidades de Arequipa, Lima, Trujillo y Cuzco, para el caso de ser posible reanudar las relaciones con los estudiantes de Bolivia.

La dificultad principal consistía en quién debiera tomar la

iniciativa. La tomé yo, y tuve la fortuna de llegar a un feliz resultado. Decliné todo el prestigio del acto trascendental en la Universidad de Buenos Aires, sin sacrificio alguno, pues si algún nombre me he granjeado fuera de mi país se lo debo a la Universidad donde he enseñado y enseño. Quise, además, sentar el precedente de que la Universidad de la capital argentina debe y puede ser la componedora de todas las divergencias ocurrentes en las de América del Sur, como debiera serlo nuestro país en todas los demás órdenes, si nuestra política se inspirara en las verdaderas conveniencias morales y económicas del presente, como nuestros mayores se inspiraron en las del pasado, cuando, sin embargo, la república era pobre y sin los títulos que le dan hoy el primer puesto por su potencia y, sobre todo, por la justicia y limpieza de su historia internacional.

Transcribo, por la excepcional importancia que la prensa y los gobiernos del Perú y Bolivia han dado a ese hecho, la parte pertinente del acta:

« Los delegados de las federaciones de estudiantes de Bolivia y el Perú, reunidos en la ciudad de La Paz (Bolivia), a iniciativa y bajo jos auspicios del eminente internacionalista argentino, doctor José León Suárez, representante y miembro de la Universidad nacional de Buenos Aires, resuelven: Reanudar las relaciones entre ambas juventudes, en homenaje a un alto espíritu de solidaridad que debe ser norma permanente entre las generaciones jóvenes de América y del mundo. Comuníquese la presente resolución a todas las federaciones hermanas. Firmada en la ciudad de La Paz a los quince días del mes de septiembre de mil novecientos veintiuno. »

La lapicera y una acta atestiguando su autenticidad me fué obsequiada como recuerdo por ambas delegaciones. La delegación peruana me regaló, con el mismo objeto, un reloj de escritorio con esta inscripción alusiva: « A José León Suárez, restaurador de la amistad estudiantil peruano-boliviana, La Paz, septiembre 15 de 1921. »

En la Academia boliviana de la historia, que preside el señor doctor Alfredo Azcarrunz, fuí recibido e incorporado como miembro. Di una conferencia sobre la conveniencia de adoptar a nuestras necesidades americanas, una especie de *École des Char-*

tes de París, para la recopilación, estudio y comentario de los documentos de los archivos, así como para evitar los textos adulterados y tendenciosos, como los que es notorio publican dos bibliotecas muy difundidas, bajo la dirección de un escritor venezolano, argentinófobo, y otros que lo ayudan. Concluí por proyectar la fundación de una *Escuela de diplomática*, con sede central en Lima (donde existen catalogados más de un millón de documentos), y asociaciones propias en cada capital americana.

En esa disertación toqué cuestiones interesantes que sólo pueden resolverse teniendo mayor intercambio de ideas entre los estudiosos de estos pueblos. Es sabido, por ejemplo, que aquí hemos considerado como la prueba de las pruebas, en favor de las afirmaciones de Ameghino sobre el hombre del terciario, el encuentro en la región chapadmalense de un fémur de toxodonte atravesado por una flecha. Pero (después de haber visitado el famoso Tiahuanaco), hablando con el director de estos estudios y propietario del llamado palacio Tiahuanaco, en construcción, en La Paz, el ingeniero Arturo Posnansky, me muestra dos cabezas de toxodonte encontradas en las excavaciones del famoso santuario, cercano al lago Titicaca. Como le observara que, siendo volcánica esa región, bien pudiera explicarse el hecho por un trastorno de las capas terrestres de tal modo que objetos terciarios quedaron en las del cuaternario, me objetó mostrándome un *huaco* (objeto multiforme, generalmente vaso, sacado de un sepulcro incásico o, principalmente preincásico) con una figura de toxodonte pintada... Ahora bien, no pudiendo de ninguna manera suponerse que Tiahuanaco sea terciario, surgen una de estas dos hipótesis: o el toxodonte existió en la época relativamente próxima del cuaternario de Tiahuanaco (unos 12.600 años de nuestro tiempo), o los que pintaron el huaco dibujaron, no un animal existente, sino un esqueleto yacente en las excavaciones que los tiahuanacos hicieron para sus construcciones.

Existen, también, en Bolivia, numerosos documentos interesantes para nuestra historia, tanto en el archivo de la antigua Charcas, como en Potosí y en La Paz misma. He pedido copia de algunas cartas inéditas de Mariano Moreno que pertenecie-

ron al comisionado secreto don Aniceto Padilla, y que pueden ser útiles a la publicación preparada por el doctor Levene, que auspicia la Universidad.

Creo que prestaría la Universidad un gran servicio al país, facilitando una vinculación más efectiva entre nuestros trabajadores intelectuales y los del Perú y Bolivia. Debieran invitarse a algunos profesores para que nos ilustren en materias de su competencia. En el Perú he hablado, al respecto, con el doctor Julio C. Tello, director del Museo arqueológico de la Universidad de San Marcos y organizador científico del Museo particular de don Víctor Larco Herrera, calificado, sin lugar a duda, como el primer conjunto de antigüedades peruanas existente en el mundo. Le ha costado reunirlo a su dueño, más de 200.000 soles, pero vale más de un millón. Su estudio sugiere reflexiones profundas sobre el misterio de esas civilizaciones portentosas muy anteriores a los incas, y destruye un error muy común entre nosotros, difundido por deficientes libros de enseñanza, que hacen creer que hay una *civilización*, cuando en realidad sólo hubo una *dominación*, incásica. Los incas, como los latinos, cuando salieron del Lacio, a conquistar civilizaciones superiores, eran los más fuertes y hubieran, sobre el capital conquistado, desarrollado tal vez una civilización propia extraordinaria, como aquéllos desarrollaron la romana; pero, cuando empezaban su obra fueron interrumpidos inoportunamente por la conquista europea.

Pues bien, el doctor Tello, conocedor profundo de estas civilizaciones, estudioso que aprendió primero en Berlín la clave o ley del desarrollo progresivo de estos antiguos pueblos, vendría gustosísimo a darnos cuenta del resultado de sus notables observaciones. Está ahora descifrando unos *quipus* que parecen ser un registro demográfico de ciertas regiones, que supera, como minuciosidad, a todas las organizaciones modernas sobre estadística humana. Me refirió el doctor Tello que uno de sus primeros viajes arqueológicos se lo facilitó una ayuda argentina : la generosidad de nuestra compatriota, señorita Victoria Aguirre.

Otro joven profesor peruano, que vendría si fuera invitado, y que sería útil invitar, es el ingeniero agrónomo José Antonio de Lavalle, autorizado en cuestiones interesantes para nosotros,

como el «Huano», «Cultivos subtropicales», «Empleo del salitre», y en la agricultura peruana en general.

Pienso que alguno de nuestros egresados y algunos estudiantes de años superiores, de las facultades de ingeniería, agronomía, ciencias económicas, etc., debieran visitar con provecho inmediato el Perú y Bolivia. En esas y otras ramas del saber universitario nuestro, pero especialmente en esas, hay mucho que observar útilmente en tales medios, favorables, en principio, a toda iniciativa argentina.

Es tiempo, señor rector, que nuestros jóvenes técnicos, sobre todo los comerciantes e industriales, vayan a esos países en busca de nuevo campo para sus actividades y, tras ellos, que lleven el interés de su país que, como siempre ocurre, va en pos de sus hijos y penetra con sus ideas y sus productos.

He transmitido observaciones, que reputo útiles, a otras instituciones y al ministerio de agricultura, sobre ganadería, industria y comercio. He puesto en relación a muchos autores de los tres países y a escuelas y establecimientos culturales. Las universidades peruanas de Trujillo y del Cuzco y la boliviana de Sucre me hicieron amables invitaciones que no pude aceptar por falta absoluta de tiempo.

Tal es, señor rector, ligeramente bosquejado, el resultado de la representación que se sirvió confiarme usted de acuerdo con la autorización del honorable Consejo.

Antes de terminar, séame permitido solicitar al señor rector que se sirva agradecer, especialmente, a las siguientes personas, las atenciones que me han sido prestadas: ministro de instrucción pública del Perú, doctor Oscar Barros; ministro de relaciones exteriores del Perú, doctor Alberto Salomón; secretario de la Universidad de San Marcos, doctor Ricardo Aranda; presidente de la Federación de estudiantes del Perú, Juan Francisco Valega, Lima; presidente del Comité de reforma universitaria, Clodomiro Chaves, Lima; rector de la Universidad de San Agustín, Arequipa; presidente del Centro universitario, doctor Luis Cúneo Harrison, Arequipa; ministro de relaciones exteriores de Bolivia, doctor Alberto Gutiérrez, La Paz; rector de la universidad de San Andrés, doctor Severino Campuzano, La Paz (Bolivia); presidente de la Federación de estudiantes,

Armando Pacheco Iturralde, La Paz; presidente de la Liga universitaria, Julio Telles Reyes, La Paz; Miguel A. Chiappe, encargado de negocios de la República Argentina, Lima; y Carlos A. Galarce, cónsul general de la República Argentina, La Paz.

Saludo al señor rector con toda consideración.

JOSÉ LEÓN SUÁREZ.

Buenos Aires, octubre 10 de 1921.

LA INFLUENCIA HISPÁNICA

EN

LOS YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS DE CASPINCHANGO

(PROVINCIA DE CATAMARCA)

Al señor don Benjamín Muñiz Barreto

ANTECEDENTES

Durante el mes de enero de 1920, la XVII ª expedición arqueológica de la Facultad de filosofía y letras, realizada bajo los auspicios del señor don Benjamín Muñiz Barreto, recorrió, en toda su extensión, el valle de Santa María o Yocavil, en la lejana provincia de Catamarca. Pudieron, entonces, visitarse casi todos los yacimientos arqueológicos de aquella comarca, de los cuales algunos fueron estudiados detenidamente.

Harto sabido es que desde Punta de Balasto el valle de Yocavil se dilata en suave declinación hacia el norte, hasta la quebrada de las Conchas; desde aquí, continuando en la misma direccion, inicia su ascenso hasta el nevado de Acay. Este último trayecto del valle es, precisamente, el que se conoce por el nombre de Calchaquí.

Pocas regiones de nuestro país ofrecen mayor riqueza arqueológica y ninguna, como ésta, ha sido tan impunemente saqueada por los traficantes de antigüedades. Los restos de viejas poblaciones, de seguras y atrevidas fortalezas, de campos de sembradíos, de emplazamientos de viviendas, de abandonados cementerios y de otras construcciones tan numerosas como continuas, denuncian la intensidad de poblados activos y sedentarios, desparramados a lo largo de aquel histórico valle. Aquella región es, sin duda alguna, la que ha suminis-

trado el más abundante y más variado material arqueológico entre todas las regiones argentinas. Desgraciadamente, en su mayoría, carece de la documentación indispensable, razón suficiente para ver restada, en gran parte, su importancia científica.

En mi viaje, emprendido durante el verano de 1920, fueron reconocidas las ruinas del valle de Yocavil comprendidas entre Punta de Balasto (Catamarca) y San Carlos (Salta). Las piezas arqueológicas exhumadas proceden en su totalidad de cementerios, mas o menos grandes, descubiertos después de muchas dificultades. Los rastros de antiguas necrópolis van haciéndose invisibles de día en día. Los cementerios más importantes, puede afirmarse, han sido ya explotados y saqueados. Es mi opinión que los que se descubran en lo sucesivo serán muy pequeños, es decir, serán los enterratorios que pertenecieron a los reducidos núcleos de poblaciones que se dispersaron en las pequeñas quebradas o a las márgenes de arroyos, cuyas cuencas secas se transforman en temibles torrenteras durante las épocas de lluvias.

Uno de los lugares visitados en aquel entonces fué Caspinchango, situado a 18 kilómetros al este de la ciudad de Santa María, al pie de una baja serranía que, como última estribación lateral del Anconquija, la separa del valle de Yocavil (1).

El arroyo Caspinchango, de aguas permanentes, atraviesa la comarca. Algarrobales bien tupidos y apretados dan a aquel rincón del valle el aspecto de un oasis perdido entre montañas áridas y desteñidas. En la actualidad es una finca de propiedad del señor don Ángel Gómez Bello, poblada por escasos arrenderos, que se dedican exclusivamente a la agricultura con no siempre seguros beneficios.

Los restos arqueológicos que aún se pueden observar son numerosos y ocupan toda la zona adyacente al arroyo de que he hecho mención y a otro, de menor caudal, que corre casi paralelamente a aquél y es conocido por el nombre Divisor, por servir de límite entre las dos únicas fincas de relativa importancia en aquellas solitarias regiones: Caspinchango al sur

(1) Otro lugar denominado Caspinchango se encuentra en la provincia de Tucumán, donde el río Tafí se vuelca en la región de la llanura.

y Masao al norte. Consisten estos restos en murallas de piedra, de espesor variable, escalonadas y entrecortadas, determinando, por lo tanto, grandes rectángulos sobre planos descendentes: son las terrazas de cultivos construidas por los antiguos pobladores, con la doble finalidad de despedregar los campos y aprovechar, en su totalidad, el agua de los arroyos vecinos. Estos verdaderos muros de contención, abandonados en el tiempo y atacados constantemente por la erosión de las aguas, se han derrumbado en gran parte, lo cual, sin embargo, no impide reconstruir su primitivo trazado.

No se ven en la comarca vestigios que indiquen con claridad cómo se distribuyeron las poblaciones, pero teniendo presente cierto tipo de pequeñas construcciones aproximadamente rectangulares, se puede inferir que son los cimientos de las viejas viviendas. El procedimiento seguido en la edificación por los pobladores actuales es, por otra parte, el mismo que se siguio en tiempos pasados: los cimientos son de piedra hasta 50 ó 60 centímetros sobre la superficie del suelo; luego la muralla se continúa con adobes crudos hasta una altura variable y se asientan sobre ellas los techos de barro y paja amasados.

No hubo, pues, en Caspinchango un verdadero núcleo de edificios que, por su extensión y densidad, pueda considerarse como un verdadero pueblo. Las viviendas aparecen aisladamente y, por lo general, en los extremos de las terrazas destinadas a la agricultura, siendo aquí los lugares donde aparecen más profusa y dispersadamente pedazos de los cántaros ordinarios utilizados en los menesteres de la vida doméstica. Las excavaciones efectuadas tanto en las inmediaciones de los cimientos de viviendas como en el interior de las terrazas fueron siempre de resultados negativos. Por tal razón adquieren los cementerios de esta comarca una importancia transcendental, desde que constituyen de por sí los principales y más característicos restos arqueológicos. Su descubrimiento exige largas y pacientes exploraciones, conducidas siempre fuera de la periferia de las construcciones, en lugares, a veces, apartados y con frecuencia no muy accesibles.

Durante mi visita me fué posible descubrir dos cementerios de niños sepultados en urnas, correspondientes exclusivamente

a los tipos bien conocidos de Santa María y Andahuala (1).

En las urnas del primer tipo los inhumados eran párvulos, mientras que en las del segundo tipo los restos óseos correspondían a niños de edad aproximada de seis años. Las urnas estaban tapadas respectivamente con un *puco*, depositadas en la tierra, a profundidades distintas, llegando hasta 2 metros, sin ninguna construcción intencional accesoria. Como signo exterior denunciante se encontraron en la superficie del terreno algunas piedras rodadas, distribuídas a manera de círculos amplios y dislocados.

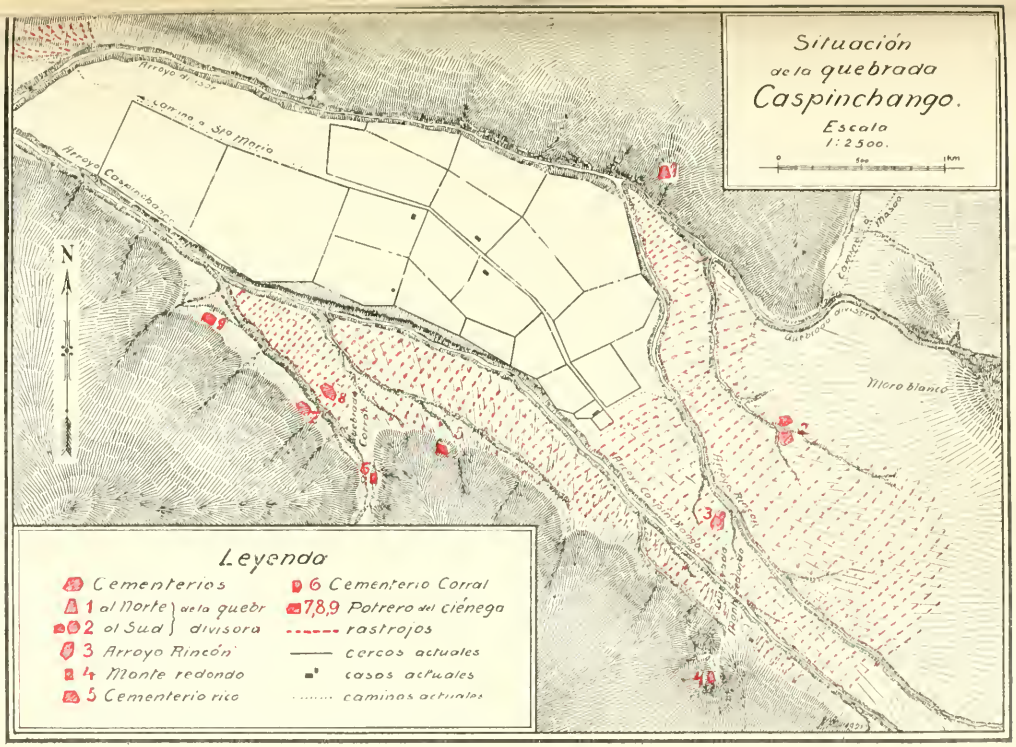
Los dos cementerios a que vengo refiriéndome presentan los mismos caracteres que, por otra parte, determinan uno de los procedimientos inhumatorios generalizados durante una época, tanto en el valle Calchaquí como en el de Yocavil.

Algunos pocos descubrimientos de sepulturas de adultos se efectuaron en lugares distintos y aislados, caracterizándose todos por lo exiguo de los ajuares fúnebres. Creo oportuno puntualizar que en estos últimos enterratorios no se halló ningún objeto de procedencia hispánica.

Posteriormente a mi viaje, en el mes de marzo del corriente año, el ingeniero don Vladimiro Weiser, que desde hace ya tiempo viene ejecutando los necesarios relevamientos topográficos en nuestras más ricas zonas arqueológicas por mantenimiento y disposición del señor don Benjamín Muñiz Barreto, que contribuye tan poderosa como desinteresadamente al desarrollo de las investigaciones del Museo etnográfico, visitó el valle de Yocavil con el fin de completar los trabajos iniciados por la XVII^a^ expedición arqueológica, de la Facultad de filosofía y letras. Los resultados de la misión Weiser no pueden ser más satisfactorios y de manera especial los obtenidos en esta lejana localidad de Caspinchango, de la que me vengo ocupando.

Dejando de lado, por el momento, todo aquello que se refiera a cementerios de carácter francamente prehispánico, me detendré en aquellos yacimientos singulares que, por sus condiciones, resultan de importancia transcendental en la arqueo-

(1) ÉRIC BOMAN, *Antiquités de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama*, tomo I, página 152, París, 1908.



Cementerios de Caspinchango

logía del valle de Yocavil y fijan un nuevo y primer punto de referencia insospechable en la cronología de las culturas de aquel apartado valle.

Hasta este momento las noticias sobre hallazgos que indicaran el contacto entre la cultura traída por los conquistadores y la que dominaba entre los aborígenes de la comarca eran demasiado vagas. Se ignoraban en absoluto las circunstancias que rodeaban los descubrimientos realizados por gente inexperta, comerciantes de antigüedades en su casi totalidad. En síntesis, puede afirmarse que las únicas piezas hispánicas conocidas, como procedentes de aquella región, consistían en cuentas o perlas de vidrio de collares.

LOS CEMENTERIOS DE CASPINCHANGO

En la localidad de Caspinchango se han descubierto hasta este momento 9 cementerios indígenas, distribuídos de la siguiente manera: 6 en las zonas periféricas o en las laderas de las colinas que limitan el valle por el norte y por el sur y 3 en el plano del valle propiamente dicho, entre los andenes de los antiguos rastrojos. Los primeros están marcados en el plano respectivo (lám. I) con los números 1, 4, 5, 6, 7, 8 y 9; los segundos con los números 2 y 3. En realidad, dos pequeños enterratorios, ubicados sobre ambas márgenes de una torrentera que va a desaguar en la quebrada Divisora constituyen el cementerio 2. Los cementerios 1 y 2 fueron estudiados en la primera expedición; los restantes fueron descubiertos por el ingeniero Weiser en 1921, autor de todos los planos que acompañan a esta monografía.

Salvo el cementerio 4 (Monte Redondo) y el 5 (cementerio Rico), que serán los que se describirán en seguida, por su manifiesta importancia, los demás tienen los caracteres comunes de todos los cementerios definidamente indígenas que se encuentran dispersos en la comarca.

Por poco que se observe en el plano de referencia, se notará, como he tenido oportunidad de verificarlo en otras localidades arqueológicas de nuestro noroeste, que los lugares preferidos

para las inhumaciones han sido las zonas no utilizadas en la agricultura. En aquellos lugares donde subsisten ruinas de poblaciones mas o menos importantes, los cementerios están en sus inmediaciones; si las ruinas están emplazadas en plataformas mas altas, los cementerios se encuentran siempre en niveles inferiores, al pie de los ràldeos. Hacen excepción a estas normas los pueblos abandonados de la quebrada de Humahuaca (provincia de Jujuy) que, en general, verificaron sus inhumaciones en cámaras construídas en el interior de las viviendas, ubicadas casi siempre en las intersecciones de los muros.

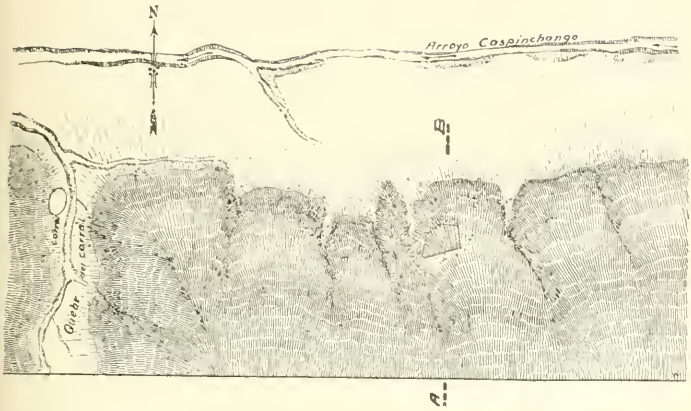
Es mi opinión que los cementerios de Caspinchango pertenecen a pequeños núcleos de familias de agricultores que ocuparon en un principio las cabeceras de los dos arroyos que riegan el valle. Es aquí, precisamente, donde los vestigios de antiguos rastrojos y los muros de contención son más abundantes y más perfectos. A medida que se desciende el curso de los arroyos, más dislocadas aparecen todas las construcciones cuya finalidad era también hacer aptas las tierras destinadas a los cultivos. Por fin, los habitantes actuales ante la imposibilidad de aprovechar las viejas tierras de sementeras, se han desplazado y ocupan solo, para sus reducidas siembras, la parte baja y central del valle, la única que puede ser regada con éxito en los tiempos que van corriendo.

El desplazamiento de las poblaciones, o, tal vez, un abandono momentáneo de las tierras por reduccion transitoria o definitiva del caudal de agua necesario para los cultivos, es un fenómeno demasiado visible en nuestras cuencas fluviales, en cuyas márgenes, en lejanos tiempos, fijaron su residencia pueblos compactos cuya importancia delatan las ruinas y construcciones que hasta hoy subsisten.

Estos desplazamientos sucesivos han tenido lugar en Caspinchango, determinando, a su vez, una paulatina reducción del número de pobladores de aquel escondido valle.

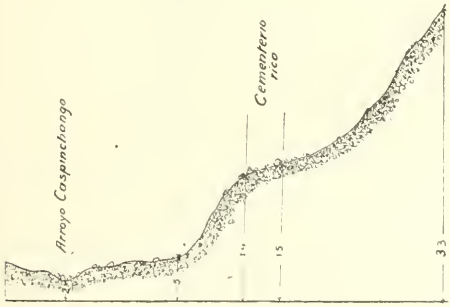
Entre los cementerios descubiertos por el ingeniero Weiser en la region, distribuídos en distintos parajes, me referiré sólo a aquellos de los cuales se han exhumados objetos pertenecientes a la cultura de los conquistadores. Son éstos : el cementerio Rico y el de Monte Redondo.

1 : 5000



a

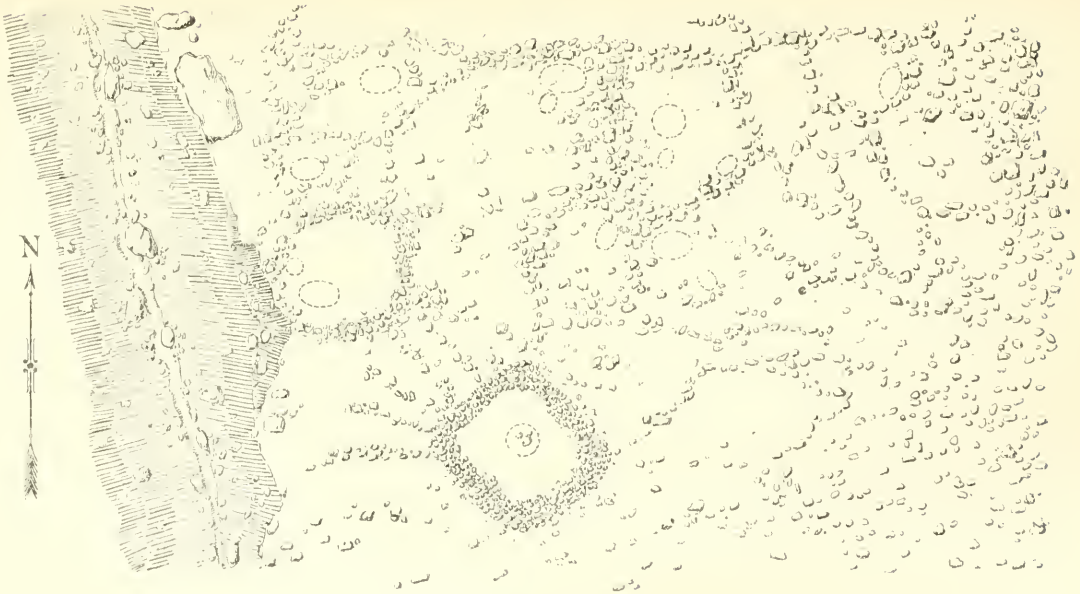
Distancias 1 : 5000
Alturas 1 : 500



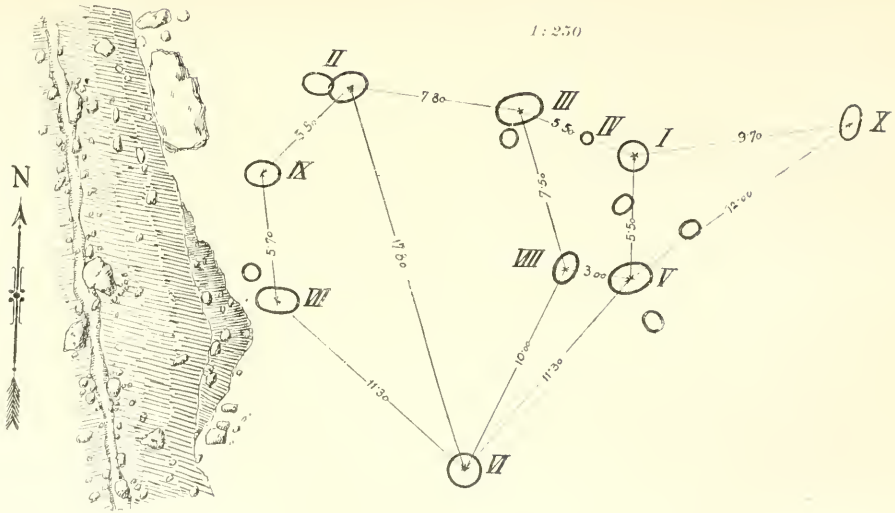
b

Cementerio Rico : *a*, situación ; *b*, corte AB del mismo.

1 : 250



Planta del Cementerio Rico.



Cementerio Rico. Situacion de los sepulcros.

CEMENTERIO RICO

Está situado el cementerio así denominado por la expedicion, sobre la ladera de una colina que desciende al arroyo de Caspinchango, a 500 metros aproximadamente, en línea recta, al oeste de la pequeña quebrada del Corral.

Su altura sobre el nivel del lecho del arroyo oscila entre 14 y 15 metros. El área ocupada por las sepulturas afecta la forma de un polígono pentagonal cuya superficie aproximada es de 770 metros cuadrados (lám. II).

El terreno está ocupado casi totalmente por rodados de piedra que descendieron desde las cumbres inmediatas, pero la presencia de algunos alineamientos de piedras de formas más o menos regulares indicaban una manifiesta intervención del hombre. Por otra parte, se descubrió en el extremo sur del lugar, un recinto plano, circundado por piedras sueltas, directamente colocadas sobre el terreno, formando una especie de muralla derrumbada cuya base tenía, en algunas partes, hasta 2 metros de espesor. Tipos análogos de construcciones son frecuentes en la region de que trato, aunque no siempre son indicadores de cementerios o de sepulturas aisladas. El lugar más meridional de nuestra region diaguito-calchaquí donde me fué posible observar estas acumulaciones intencionales de rodados ha sido en la provincia de San Juan, al borde del camino que, desde Tamberías, conduce a Calingasta (1). Las excavaciones practicadas aquí fueron en absoluto estériles.

Otros amontonamientos de piedras de formas circular o poligonal se observaron hacia la parte norte del amplio recinto cuadrangular a que vengo refiriéndome (lám. III).

El plano adjunto (lám. IV) da clara idea del aspecto general que presentaba la planta del cementerio Rico y de la distribución de las 10 sepulturas excavadas, tomando como punto de

(1) SALVADOR DEBENEDETTI, *Investigaciones arqueológicas en los valles preandinos de la provincia de San Juan*. Facultad de filosofía y letras, publicaciones de la sección antropologica, número 15, páginas 44 y 15, Buenos Aires, 1917.

referencia la que está consignada con el número VI, que es, precisamente, la sepultura que ocupaba el punto céntrico del recinto cuadrangular de referencia.

Sepulcro I. — Debajo de algunas piedras, a 55 centímetros de profundidad, fueron encontrados, sobre 7 lajas: cuatro cántaros de cuerpo globular, cuatro vasos pequeños de pié y algunos huesos largos, humanos. Este hallazgo descansaba sobre la tapa del verdadero sepulcro constituido por una cámara cilíndrica de

1 : 25

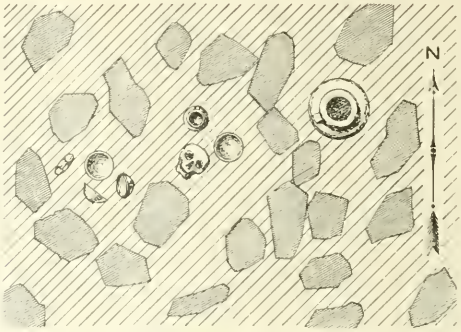
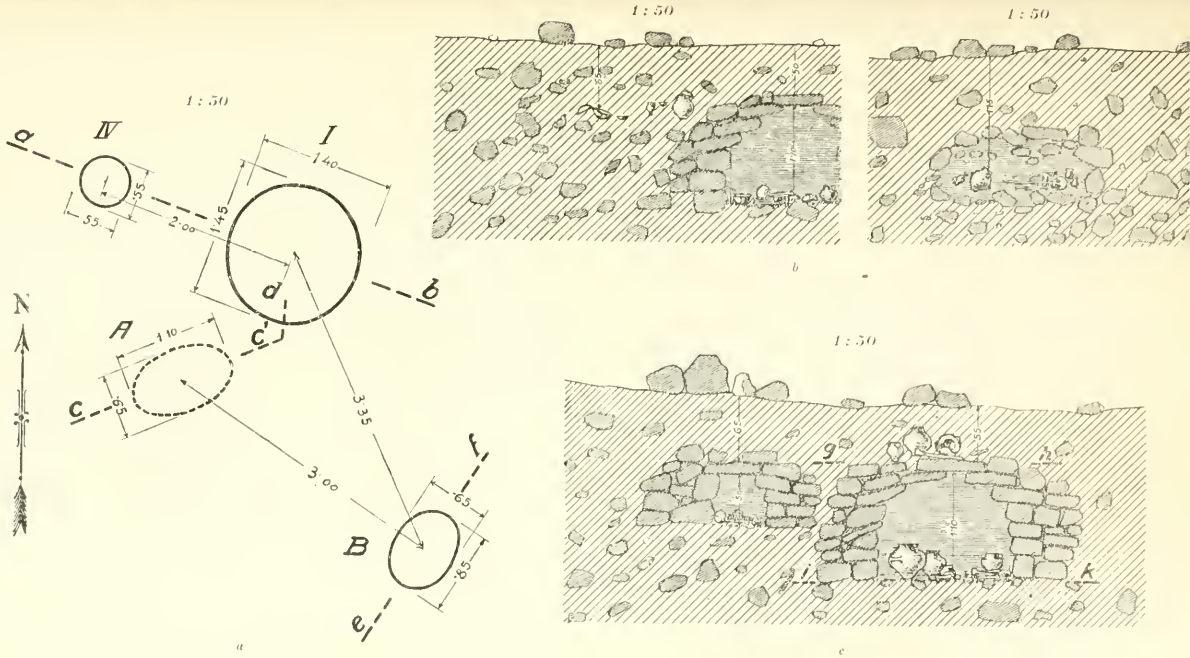


Fig. 1. — Cementerio Rico : Planta del sepulcro lateral A.

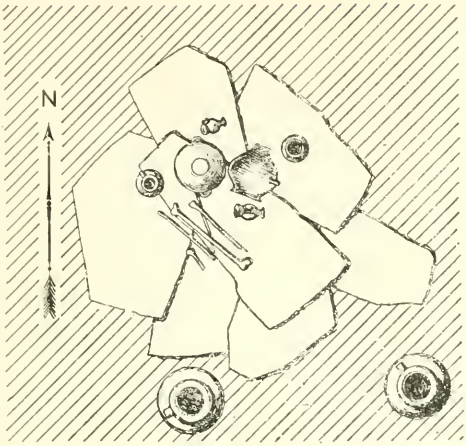
1m10 de diámetro y 1m10 de altura. La construcción de esta cámara, de tipo general (1), es de piedras sueltas, sin argamasa, cerrada a manera de falsa bóveda por lajas en hiladas horizontales superpuestas (lám. V). En su interior fueron hallados dos esqueletos humanos, en cuclillas y tumbados, con sus cráneos orientados al rumbo sur. El ajuar funerario que acompañaba a los inhumados era numeroso y variado. Dos tinajas se encontraban a los pies de los cadáveres y, esparcidos a su rededor :

(1) Hermann F. C. Ten Kate, *Anales del museo de La Plata*, Sección antropológica, I, *Anthropologie des anciens habitants de la région calchaquie (République Argentine)*, página 11 y siguientes, La Plata, MDCCCXCVI.



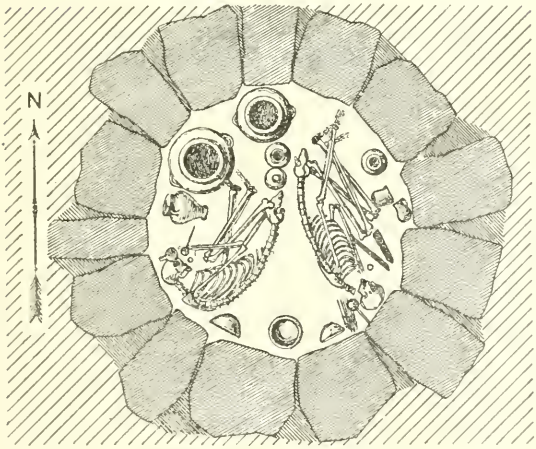
Cementerio Rico : *a*, planta de los sepulcros I, IV, A y B; *b*, corte *e-e' d* y *e-f*; *c*, corte *a-b* de los mismos.

1 : 25



a

1 : 25



b

Cementerio Kíco, sepulcro I : *a*, planta del horizonte *g-h* (tapa del sepulcro). *b*, planta del horizonte *i-k* (fondo de la cámara sepulcral). Véase lámina V.

28 piezas de cerámica de tipos variados, relativamente bien conservadas; algunos fragmentos de tejidos; cuatro cascabeles de cobre; una cucharita de plata; un vaso de cuerpo globular esmaltado, de color verde, y cortados intencionalmente su asa y su borde; dos collares de perlas de vidrio; un manojo de puntas de flechas, de hueso y, por fin, el esqueleto situado a la derecha de la cámara, en las inmediaciones de las costillas, conservaba los restos de las hojas de dos cuchillos de hierro (lám. VI).

1 : 25

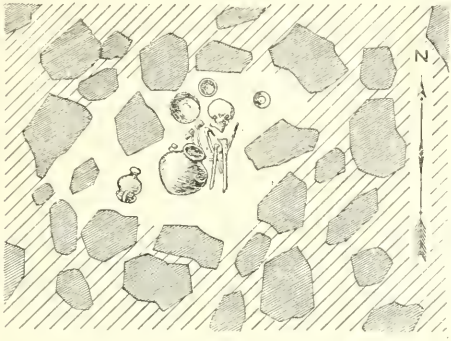


Fig. 2. — Cementerio Rico : Planta del sepulcro lateral B.

A corta distancia al sudoeste de este sepulcro se fueron descubriendo, entre piedras y casquijos, algunos vasos de aspecto tosco y de las mismas formas que los hallados en la cámara vecina. Constituían el ajuar de un esqueleto humano adulto. Fuera del círculo de piedra que parecía indicar el perímetro de la sepultura se encontró una tinaja de cuerpo globular, casi apoyada sobre la muralla de la cámara (fig. 1). Otro sepulcro análogo por sus condiciones externas y por el ajuar funerario, se descubrió, a 3^{m}35 al sudeste de la sepultura principal (fig. 2).

Sepulcro II. — Este sepulcro está situado al oeste del I, a 13^{m}30. Entre ambos yacimientos se interponen los que en el

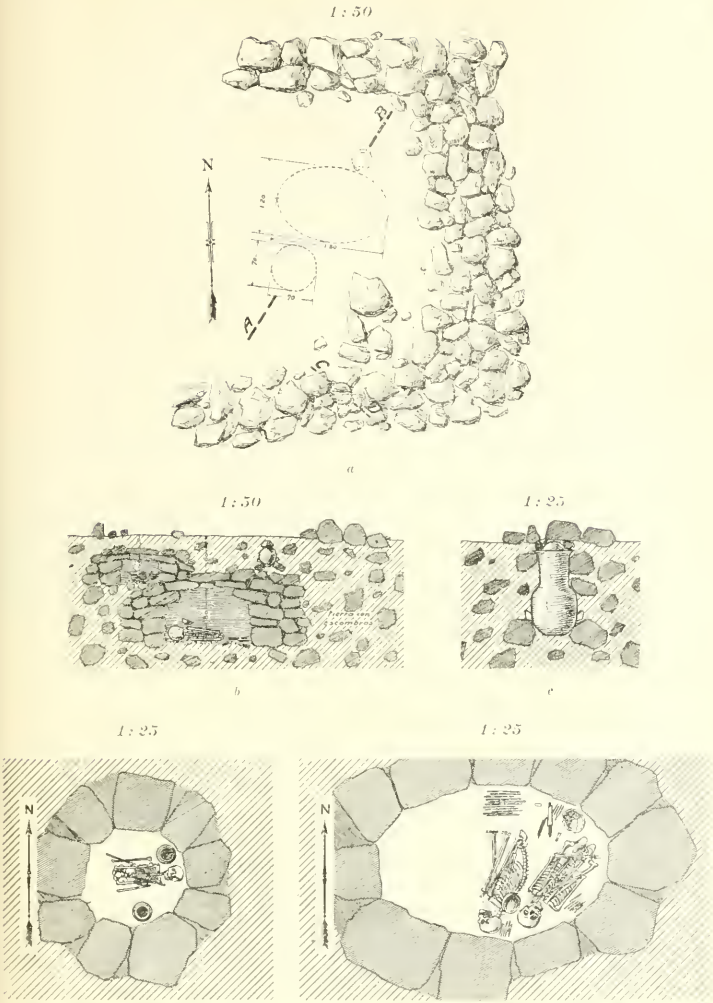
plano respectivo figuran con los números III y IV (véase la lám. IV).

Se trata, como en la sepultura anterior, de una cámara aproximadamente cilíndrica, de paredes de piedra y tapada con lajas. Como en el caso referido, también esta sepultura tiene una construcción accesoria que fué utilizada para una inhumación. El ajuar fúnebre lo constituían: seis vasos toscos, de dimensiones variadas; una aguja de plata; tres cascabeles de cobre; una tortera de loza de Talavera y algunas pequeñas láminas de plata.

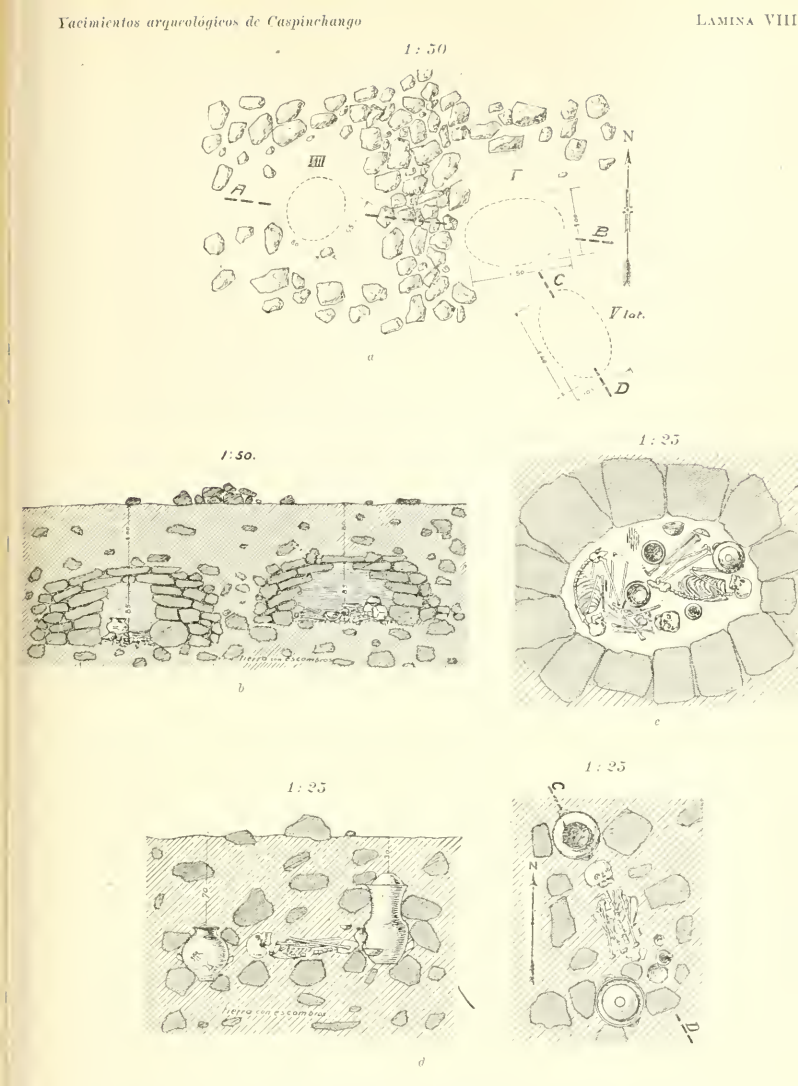
Sepulcro III. — Está situado en el ángulo nordeste de una construcción poligonal de piedras siplemente amontonadas, a 5^{m}50 al oeste del sepulcro I. Como en los yacimientos anteriores, consta de una cámara de planta elíptica en este caso, y otra, cilíndrica, accesoria, ambas utilizadas para inhumaciones. La primera, que tiene su eje máximo de 1^{m}80 y su eje mínimo de 1^{m}20, tenía su tapa de lajas a 60 centímetros de la superficie del terreno. En la extremidad del eje máximo, hacia el rumbo oeste, se descubrieron dos esqueletos humanos de adultos, en cuclillas y tumbados, vueltos al sur y acompañados del siguiente ajuar funerario: un plato simple; un pedazo de cuero; dos manojos de puntas de flechas de hueso; numerosos ástiles de madera, de flechas; pedazos de hierro muy oxidados; dos hojas de cuchillos de hierro muy deterioradas y fragmento de una hebilla, de hierro también.

En la cámara contigua se encontró otro esqueleto, orientado al este, y como único ajuar; tres platos simples y un vaso de pie en pedazos. Esta cámara accesoria tenía 70 centímetros de diámetro y 45 centímetros de profundidad estando apoyada directamente sobre la anterior y su tapa apenas a 20 centímentros de la superficie del terreno (lám. VII).

Sobre la muralla de la primera cámara descansaba una urna de tipo Santa María, tapada con un *puco* y conteniendo restos de un párvulo. La posición de esta urna, tratándose de un cementerio de adultos en cámaras, no deja de ser excepcional. Creo con fundada razón que se trata de inhumaciones correspondientes a dos épocas muy distintas y muy alejadas: sobre un antiguo cementerio de niños se habilitó, en época más reciente,



Cementerio Rico, situación del sepulcro III : *a*, planta ; *b*, corte A-B ; *c*, corte C-D ; *d*, planta del sepulcro lateral ; *e*, planta del sepulcro principal.



Cementerio Rico: *a*, situacion de los sepulcros V y VIII; *b*, corte A-B; *c*, planta del sepulcro V; *d*, corte C-D y planta del sepulcro lateral.

otro cementerio para adultos. Bien claramente permite esta inferencia la distinta naturaleza de los ajuares funerarios descubiertos en la comarca.

Sepulcro IV. — Situado a 2 metros al oeste del I, a 65 centímetros de profundidad. Está constituido por una cámara cilíndrica de murallas de piedra, de 55 centímetros de diámetro. En su interior se descubrió un esqueleto humano, en cuclillas, tum-

1 : 25

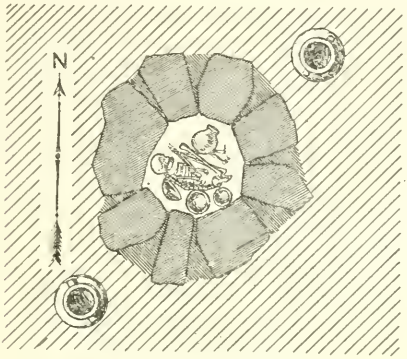


Fig. 3. — Planta del sepulcro IV.

bado hacia el oeste. Su ajuar estaba formado por un plato simple y tres vasos, globulares ordinarios.

Fuera de la cámara, a 30 centímetros al nordeste y sudoeste respectivamente, se encontraban dos ollas de regulares dimensiones, de factura simple (fig. 3).

Sepulcro V (lám. VIII). — Está situado en el ángulo noroeste de una construcción poligonal de piedras sueltas. Es de planta elíptica, de eje máximo de 1m50 y mínimo de 1 metro. Como todos los anteriores, es una verdadera cámara de 85 centímetros de altura y su bóveda fué descubierta a 80 centímetros de profundidad. Ocupando las extremidades del eje máximo, se des-

cubrieron dos esqueletos humanos en cuclillas y, próximo al que estaba ubicado al oeste, se encontró otro esqueleto con sus huesos en desorden.

El ajuar exhumado de esta sepultura consistió en : ocho vasos de dimensiones y formas variadas; dos hebillas de hierro; pedazos de hojas de cuchillos de hierro y un manojo de puntas de flechas de hueso.

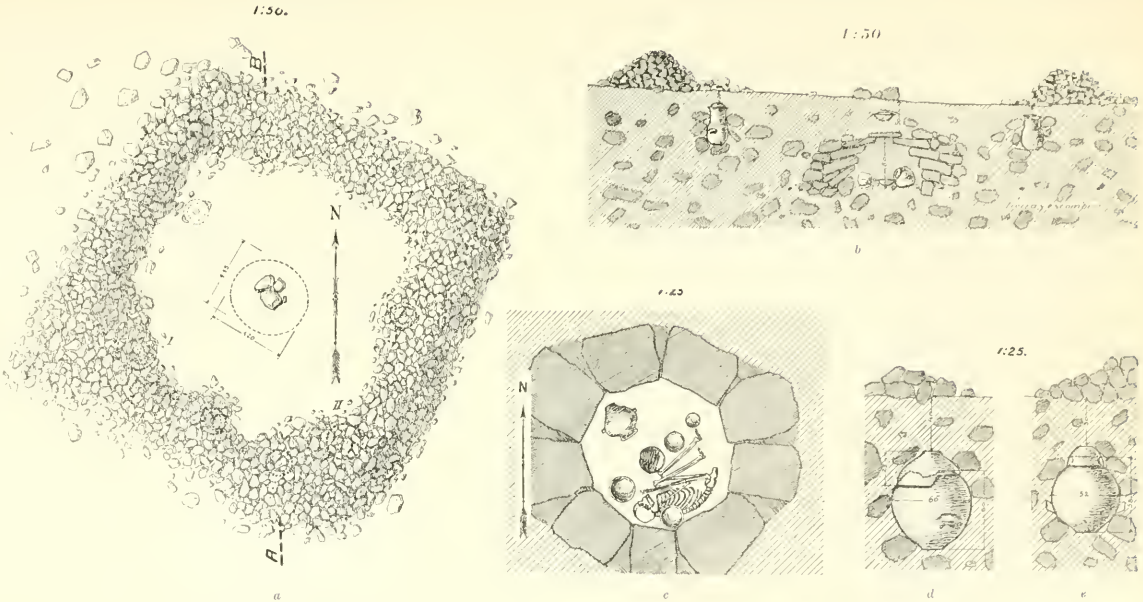
A corta distancia al sur de esta cámara se descubrió otra sepultura de planta elíptica, de 1m40 de eje máximo y 90 centímetros de eje mínimo, apenas marcada con algunas piedras. Contenía un esqueleto humano en cuclillas y tendido sobre las espaldas. Cerca del cráneo había sido colocada una olla de factura ordinaria en cuyo interior se encontró un pequeño vaso de pie. A un extremo, conjuntamente con tres vasos toscos, se hallaba una urna de tipo Santa María, tapada con un *puco* y conteniendo los restos de un párvulo. Las mismas observaciones que se hicieron al describir brevemente el sepulcro III, pueden referirse a este hallazgo.

Sepulcro VI. — En la parte central del recinto cuadrangular que constituye el cementerio fué descubierta, debajo de algunos vasos sueltos, a 50 centímetros de profundidad, una cámara sepulcral cilíndrica de 1m20 de diámetro aproximadamente. Este hallazgo está situado a 15 metros al sur del que lleva el número I.

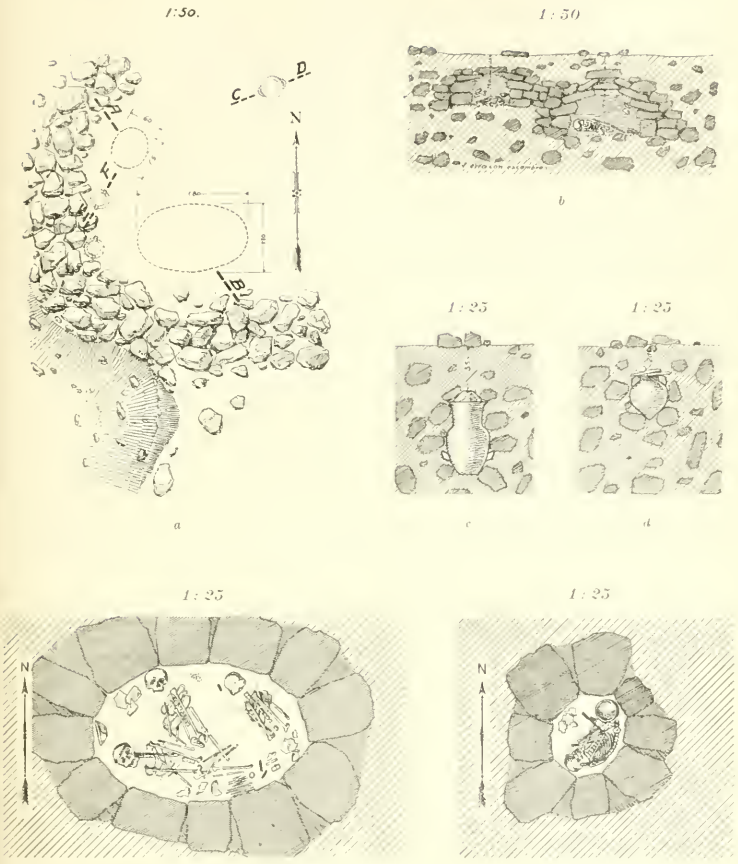
La construcción de la cámara sepulcral es análoga a las descubiertas en la comarca: su altura de 80 centímetros (lám. IX, *a*, *b*, *c*).

En su interior se descubrió un esqueleto humano, en cuclillas, tumbado sobre el lado izquierdo, al que acompañaba un ajuar consistente en seis vasos de formas y tamaños distintos y algunos pedazos de cuchillos de hierro, correspondientes a las puntas y a las espigas y un *puco* con diez y ocho puntas de flechas de hueso.

Al proseguirse la exploración total de este recinto, se fueron encontrando sucesivamente en distintos lugares, pero siempre hacia el lado interno de la muralla, algunas tinajas de tipo Santa María y otras ordinarias. Las primeras, que son solamente dos, se hallaban casi superficialmente, en las vecindades de los



Cementerio Rico, sepulcro VI. *a*, situacion del sepulcro, *b*, corte A-B; *c*, planta; *d*, corte de la urna I; *e*, corte de la urna II



Cementerio Rico : *a*, situacion del sepulcro VII ; *b*, corte A-B ; *c*, corte C D ; *d*, corte E-F ; *e*, planta del sepulcro principal ; *f* planta del sepulcro lateral.

ángulos norte y sur de la construcción. Otras, entre ellas las consignadas con I y II en el plano respectivo (lám IX, *d* y *e*), estaban enterradas más profundamente, a 30 y 40 centímetros, cerca de los rincones sur y oeste. Todas contenían restos de párvulos y, de acuerdo con la costumbre general, estaban tapadas con *pucos* o con asientos de otras ollas y calzadas con piedras sueltas.

Sepulcro VII. — A 17 metros al sudoeste del sepulcro I, 11m30 al nordeste del hallazgo anterior, en el ángulo sudoeste de otro recinto cercado con piedras amontonadas, se descubrió este sepulcro principal y, en sus inmediaciones, otro más pequeño (lám. X).

El primero es de planta elíptica, de 1m80 de eje máximo y 1m10 de eje mínimo. Es, como todos, una verdadera cámara cuya altura no pasa los 70 centímetros. En su interior se descubrieron tres esqueletos con los huesos en desorden y los cráneos orientados hacia la muralla. Uno de ellos conservaba aún, ajustada al frontal, una cinta de cobre.

El ajuar, escaso en cerámica, se componía de un plato ordinario, un manojo de puntas de flechas de hueso, pedazos de hierro muy oxidados, una hebilla de hierro y fragmentos de cintas de cobre. Los tres cadáveres inhumados en este sepulcro tenían, respectivamente, collares de cuentas de vidrio.

En el sepulcro lateral, de forma más o menos cilíndrica y de 50 centímetros de altura, se descubrió otro esqueleto en cuclillas y, como los anteriores, tumbado, con el cráneo contra la pared. Le acompañaba un solo vaso y, a semejanza del inhumado en la sepultura vecina, conservaba su vincha de cobre y su respectivo collar de cuentas de vidrio.

En las inmediaciones de este yacimiento, distribuidas aisladamente y calzadas con piedras, se encontraron tres tinajas conteniendo restos de párvulos : sólo una es de tipo Santa María; las demás son de factura ordinaria y estaban tapadas con lajas (lám. X, *c* y *d*).

Sepulcro VIII. — Está situado en las inmediaciones del que en el plano general de este cementerio lleva el número V y esta

emplazado en el ángulo noroeste de una construcción hecha con piedras sueltas amontonadas (fig. 4).

Su tapa se encontró a 1 metro de profundidad; su forma es aproximadamente cilíndrica y su altura es de 85 centímetros.

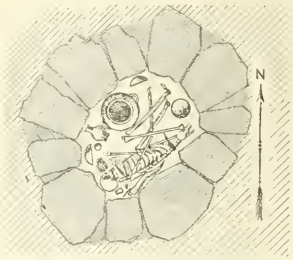


Fig. 4 — Planta del sepulcro VIII.

En su interior se descubrió un esqueleto humano en cuclillas, tumbado, y como ajuar acompañante: cinco vasos de formas variadas; un manojo de puntas de flechas de hueso; una perilla de cobre; una hebilla de hierro; un cuerno de vaca; un collar de perlas de vidrio; un *topo* o alfiler de cobre y algunos pedazos de cuero curtido muy deteriorado.

Sepulcro IX. — Es una cámara de planta elíptica que en nada difiere de las descritas. Está situada en el extremo oeste del cementerio, a 17 metros del sepulcro I. Sólo pudo comprobarse su utilización para un entierro de adulto.

Sepulcro X. — Contrariamente al anterior, este sepulcro marca el extremo este del cementerio. Es análogo a los que hasta aquí han sido brevemente enunciados. Su emplazamiento está a $9^{m}70$ al este del yacimiento I.

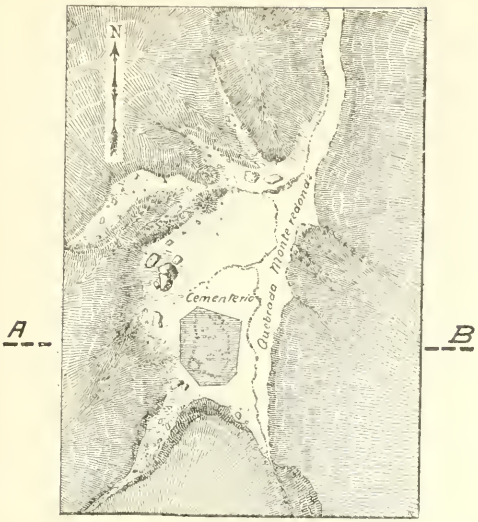
Se descubrió en él un esqueleto humano y cuatro vasos variados.

CEMENTERIO MONTE REDONDO

En el extremo sur de una plataforma, circundada por montañas, sobre la ladera que desciende a la quebrada de Monte Redondo, se encuentra el reducido cementerio que lleva este nombre.

La presencia de varios círculos de piedras sueltas, distribui-

1 : 2000

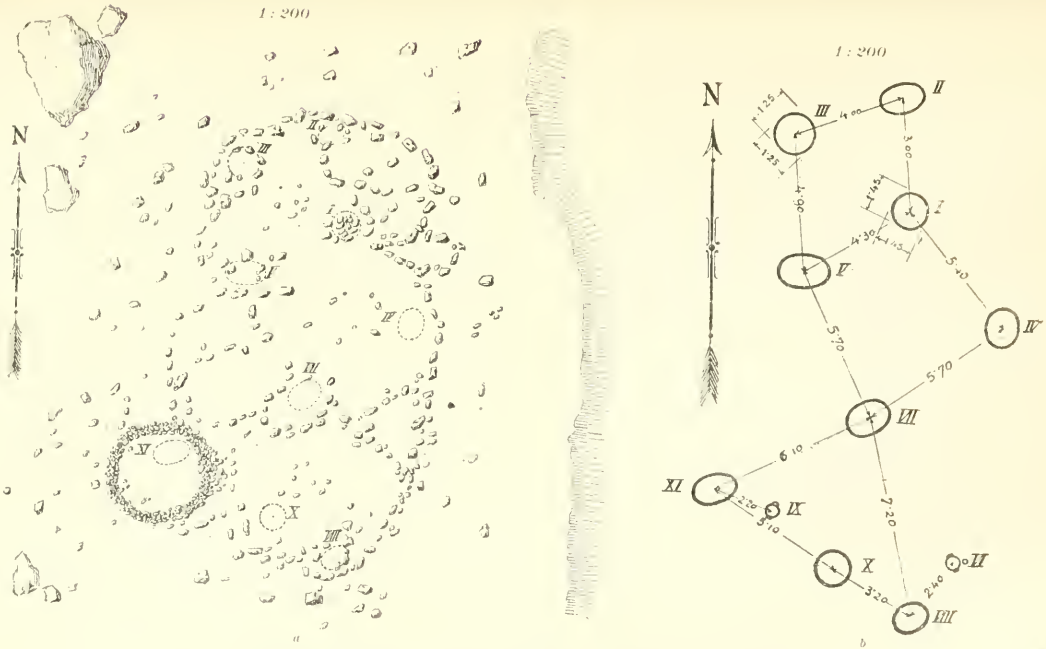


a

Distancias 1 : 2500
Alturas : 1 : 500

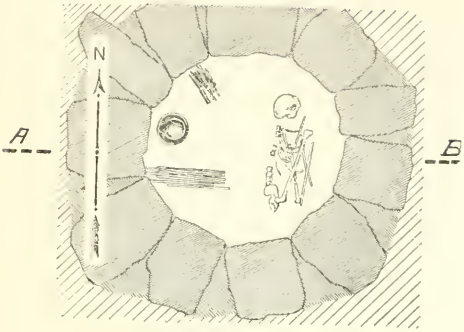
b

Cementerio Monte Redondo : *a*, situación ; *b*, corte A-B del mismo.



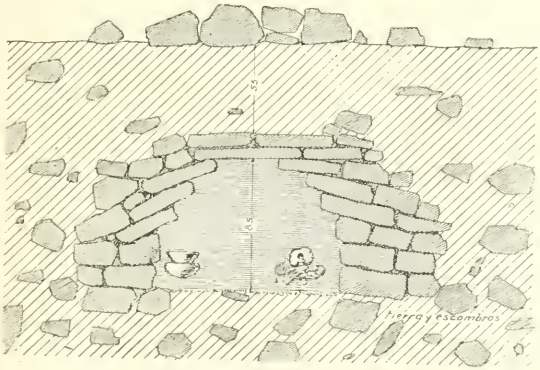
Cementerio Monte Redondo . *a*. planta del cementerio ; *b*, situacion de los sepulcros.

1 : 25



a

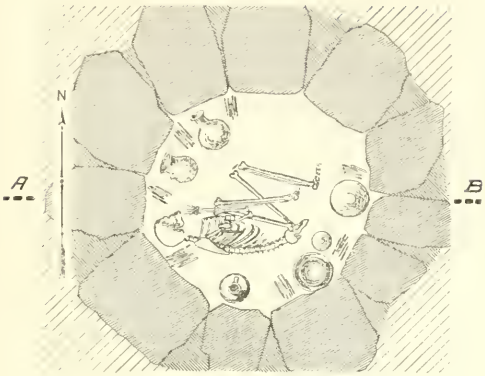
1 : 25



b

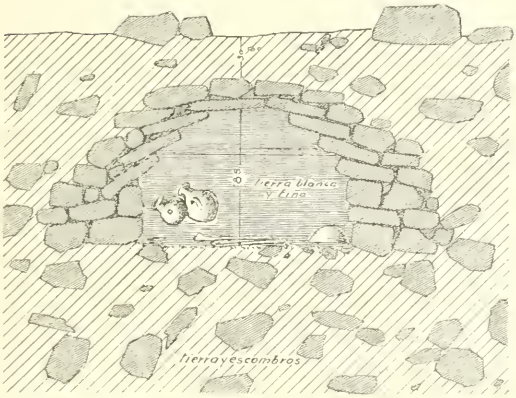
Cementerio Monte Redondo, sepulcro I : *a*, planta del sepulcro; *b*, corte A-B del mismo.

1 : 25



a

1 : 25



b

Cementerio Monte Redondo, sepulcro III : *a*, planta del sepulcro; *b*, corte A-B del mismo.

dos con cierta regularidad, fueron indicios seguros de la existencia de sepulcros. Éstos alcanzaron al número de 11, emplazados sobre un área aproximada de 240 metros cuadrados (lám. XI y XII).

Todas las inhumaciones se realizaron en cámaras cilíndricas, salvo cuatro, que lo fueron en cámaras de planta elíptica. Estas construcciones en nada difieren de las del cementerio Rico.

Hago notar la extremada pobreza de los ajuares funerarios descubiertos en Monte Redondo. Algunos sepulcros carecían en absoluto de material arqueológico; otros estaban casi vacíos y sólo dos fueron de relativa importancia. Éstos aparecen en el plano con la respectiva numeración I y III.

El primero (lám. XIII) consiste en una cámara cuya tapa se encontró a 55 centímetros de la superficie; su altura es de 85 centímetros. Se había inhumado en ella a un solo individuo, en cuclillas, y sin más compañía que dos platos superpuestos, a cuyos lados se depositó, además, un manojo de puntas de flechas de hueso y otro de vástagos de flechas de madera.

En la vecindad del esqueleto se encontró una pequeña bolsa, muy deteriorada, conteniendo substancias medicinales.

En el segundo sepulcro, III del plano respectivo (lám. XIV), también un solo individuo había sido sepultado, en la común posición de cuclillas. El ajuar fúnebre estaba distribuído a su rededor y consistía en las siguientes piezas: seis vasos de formas diferentes, interpolándose entre ellos siete manojos de puntas de flechas de hueso.

Mezclados, entre las costillas, se descubrió, además: una hebilla de hierro; pedazos de hojas de cuchillos de hierro y algunos fragmentos de cuero, restos, posiblemente, de un cinturón.

Tales son, en resumen, los hallazgos arqueológicos de relativa importancia en este pequeño cementerio de Monte Redondo.

El material arqueológico descubierto en los cementerios Rico y Monte Redondo se puede descomponer de la manera siguiente:

Cementerio Rico

	Piezas
Alfarería (vasos)	120
Objetos de cobre	14
Hebillas de hierro	5
Fragmentos de hojas de armas cortantes de hierro	16
Objetos de plata	2
Collares de cuentas de vidrio	7
Puntas de flechas de hueso	123
Vástagos de madera	90
Restos de tejidos	6
Pedazos de cuero	11
Cuerno de vaca	1
Total	395

Cementerio Monte Redondo

	Piezas
Alfarería (vasos)	13
Hebilla de hierro	1
Fragmentos de hojas de armas cortantes de hierro	4
Collar de perlas de vidrio	1
Puntas de flechas de hueso	39
Vástagos de madera	9
Pedazos de cuero	3
Total	70

ALFARERÍA

La alfarería descubierta en estos cementerios es de factura ordinaria y marca una bien visible decadencia con respecto a la que, generalmente, se conoce como procedente del valle de Yocavil. Tanto la forma como el decorado se apartan en absoluto de los clásicos tipos y, ni siquiera por excepción, se descubre una posible vinculación recíproca.

Algunas guardas ornamentales podrían hacer sospechar un asomo de arte, pero por poco profundo que sea el análisis se advierte que entre los pobladores de aquella comarca, en un momento determinado, no hubo verdaderos alfareros, como los que fabricaron las urnas de tipo Santa María y otras formas harto conocidas.

En general los vasos son de confeccion grosera, de pasta muy cargada de mica y malamente verificada la coccion. De ahí su

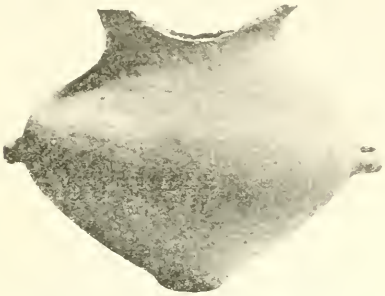


Fig. 5. — Cántaro ordinario. Cementerio Rico, sepulcro IV, nº 1818 (tam. nat.

poca resistencia. Los tipos no presentan gran variedad y la decoración, trazada sin ninguna firmeza, acusa inseguridad y torpeza de mano del alfarero.

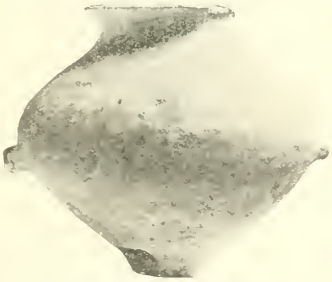


Fig. 6. — Cántaro ordinario. Cementerio Rico. sepulcro V, nº 1814. (tam. nat.

No creo que ninguna de las piezas descubiertas en las cámaras sepulcrales sea de carácter funerario. Han sido vasos usados en las necesidades de la vida diaria, tanto para guardar

bebidas como para preparar las comidas. Casi todos están recubiertos de hollín.

A dos tipos fundamentales pueden reducirse todos los vasos sin decoración exhumados de los cementerios que aquí se describen :

a) Vasos o cántaros de cuerpo de sección elíptica, borde más o menos saliente, asas dobles horizontales, base pequeña, aplanada, boca amplia y siempre de color amarillento.

Fig. 7. — Olla de pie. Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1817, $\frac{1}{3}$ tam. nat.

Sus dimensiones son casi constantes : al rededor de 35 centímetros de altura y 25 centímetros de diámetro en la boca (fig. 5).

Esta forma de cántaros es la más frecuente en la actualidad en nuestras regiones del noroeste; se utilizan como depósitos de agua o de *chicha*.

El vaso número 1814 (fig. 6) procede del sepulcro V, que, por los objetos de hierro que lo acompañaban, es evidente que hay

que fijarle posición cronologica dentro de los tiempos francamente hispánicos (1).

b) Ollas y vasos de pie, de cuerpo globular, de asa circular que arranca del borde, de cuello poco comprimido, borde corto saliente y plegado hacia afuera. Son de factura ordinaria y han tenido aplicación en las cocinas aborígenes, pues todos están recubiertos con una espesa capa de hollín. La base de estos vasos es pequeña y cóncava. Sus dimensiones son muy variables y su profusion estuvo tan generalizada que en casi todos los sepulcros fué acusada su presencia.

El más grande de los ejemplares procede del sepulcro I y tiene 41 centímetros de altura y 25 centímetros de diámetro en la boca (fig. 7). El más pequeño, exhumado del cementerio de Monte Redondo, tiene apenas 15 centímetros de altura y 11 de diametro bucal. Entre estas dimensiones extremas se escalonan todos los demás ejemplares de este tipo (fig. 8).

La forma de estos vasos podría recordar las de las conocidas ollitas de pie, que han sido consideradas como de origen incásico (2) y encontradas, entre otros lugares, en La Paya (valle Calchaquí). Creo, sin embargo, oportuno, puntualizar algunas variaciones fundamentales que harían sospechar que estos vasos, si han derivado de los peruanos, presentan caracteres locales inconfundibles. Algunos son verdaderas copas con un asa pequeña. El cuerpo de estos vasos de Caspinchango es aproximadamente esférico; el de los peruanos es de sección elíptica;

(1) La numeración de las piezas corresponde a la que está consignada en los diarios de viaje del ingeniero Weiser. Como aún no están catalogadas en los registros del señor Benjamín Muniz Barreto, a quien pertenece esta colección, habiéndola puesto gentilmente a mi disposición para su estudio, su numeración definitiva sufrirá, como es explicable, una seria alteración.

(2) Véase, para no citar otros autores : JUAN B. AMBROSETTI, *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya* (valle Calchaquí, provincia de Salta), Facultad de filosofía y Letras, *Publicaciones de la sección antropológica*, número 3, página 298, Buenos Aires, 1907 ; MAX UHLE, *Pachacamac*, lámina 18, figuras 4 y 5, Philadelphia, P. A., 1903 ; J. JIJÓN Y CAAMAÑO y CARLOS M. LARREA, *Un cementerio incásico en Quito y Notas acerca de los incas en el Ecuador*, páginas 14 y 25 y lámina XVI, Quito, 1918.

el asa es siempre cilíndrica, arranca del borde y describiendo un arco se inserta en la porcion naciente del cuerpo propiamente dicho, mientras que en los vasos peruanos el asa es la-

Fig. 8. — Ollas de pie. *a*, Cementerio Monte Redondo, sepulcro I, nº 1671, $^1/_3$ tamaño natural; *b*, Cementerio Rico, nº 1827, $^1/_4$; *c*, Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1712, $^1/_4$

minar, bien amplia y está siempre adherida a la parte superior del cuerpo sin ninguna relación con el borde.

Por otra parte, en los sepulcros donde aparecen estas ollas de pie hay siempre otros objetos de procedencia peruana (1); en

(1) Ambrosetti, *op. cit.*, página 299.

los de Caspinchango no se halló ningún objeto, ni importado, ni influído por la cultura de los incas.

Análogos en todo a estos vasos son los que proceden de Molino del Puesto, cerca de Fuerte Quemado, de los cuales, dice el doctor Bruch «faltan los antecedentes y detalles sobre los hallazgos» (1). Me parece lógico afirmar que el cementerio de esta localidad es contemporáneo del de Caspinchango, no solo

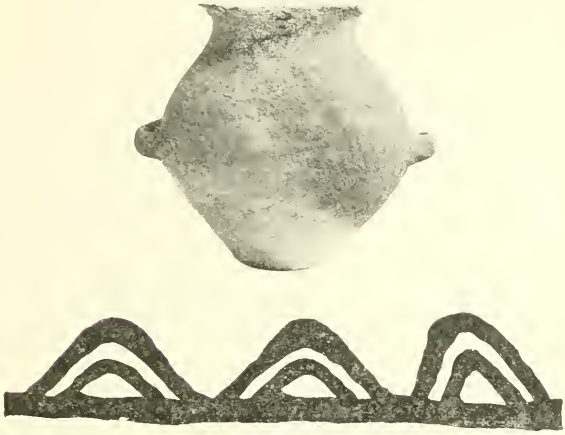


Fig. 9. — Cántaro decorado. Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1721, ½ tamaño natural.

por la identidad de este tipo de cerámica sino por otras razones que veremos en seguida.

Las ollas decoradas de Caspinchango, atendiendo a su forma, podrían dividirse en tres tipos, pero por su decoración, puede decirse que son uniformes, puesto que sus variedades son solo de detalle. Ella aparece en registros horizontales, ubicados aproximadamente en la mitad superior del cuerpo de la olla.

(1) CARLOS BRUCH, *Exploraciones arqueológicas en las provincias de Tucumán y Catamarca, Universidad nacional de La Plata, Biblioteca centenaria*, tomo V, páginas 52 y 77 y siguientes, Buenos Aires, 1911.

En muchas piezas, la decoración ha sido trazada tan débilmente que resulta casi imposible distinguirla. A la poca persistencia de las líneas se une la manifiesta imperfección del trazado y la torpeza del decorador.

El cántaro número 1721 (fig. 9), de cuerpo de sección elíptica, presenta como decoración única una elemental guarda fes-

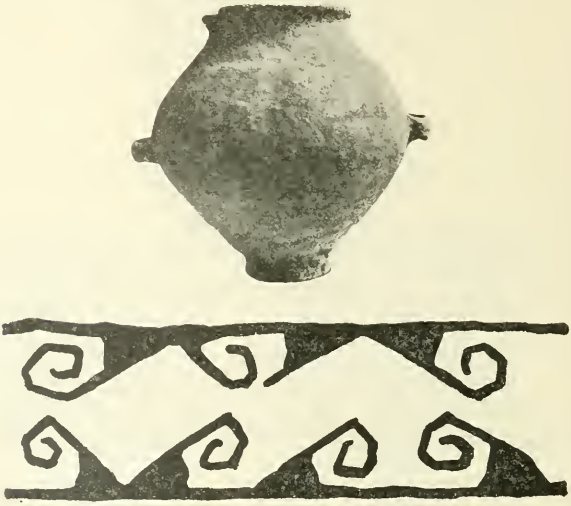


Fig. 10. — Cántaro decorado. Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1815, $^1/_3$ tamaño natural.

toneada que rodea la pieza en un plano superior al de las asas. Con tres líneas de color negro, se han compuesto los elementos de esta infantil decoración.

El cántaro que lleva el número 1815 (fig. 10) de forma análoga al anterior tiene por decoración una guarda limitada entre dos líneas continuas y constituida por una serie de triángulos mal ejecutados cuyas bases se apoyan sobre las líneas paralelas que fijan la zona decorada y cuyos vértices opuestos, terminan en espirales irregulares. La insuficiencia y mal cálculo del de-

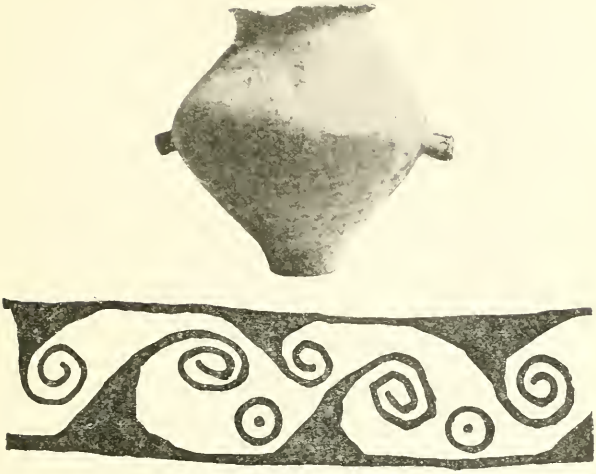


Fig. 11. — Cántaro decorado, sepulcro I, nº 1575 ; tamaño natural.

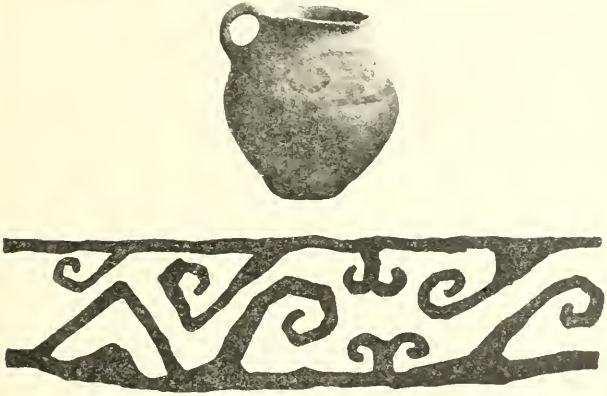


Fig. 12. — Olla decorada. Cementerio Rico, nº 1720, ; tamaño natural.

corador quedan puestos de manifiesto cuando se observa la poca simetría de los elementos decorativos y la ausencia casi absoluta de la noción de distancias, circuntancias que han impedido dar carácter a la decoración.

Un poco más segura es la guarda ornamental de la urna número 1715 (fig. 11) que, en resumen, obedece a la misma intención que presidió el decorado de la anterior, con el agregado de un nuevo elemento, interpolado en los espacios libres que quedan entre las espirales. Este elemento, formado por un pequeño círculo y un punto central, no se generalizó en la cerámica de Caspinchango. Excepcionalmente se encuentra en muy contadas piezas.

Fig. 13. — Olla decorada. Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1732. 1/2 tamaño natural.

Lo mismo podría decirse, en lo que a utilización de espacios libres se refiere, de la decoración que ofrece la pequeña olla número 1720 (fig. 12), tan mal ejecutada como las anteriores. El elemento principal constitutivo de la guarda está torpemente trazado y los elementos accesorios son inseguros y están distribuídos caprichosamente sin simetría, por lo cual el conjunto pierde su armónica unidad.

Otra ornamentación, también sin valor, es la que débilmente se ve en la ollita número 1732 (fig. 13), consistente en una faja contenida entre dos líneas paralelas que corren debajo de la inserción inferior del asa; esta zona ha sido rellenada con numerosos puntos distribuídos al azar.

Queda, por fin, entre la alfarería decorada de los cementerios de Caspinchango, una pieza que, no ofreciendo ninguna característica en su decoración, debo puntualizar su forma, por ser excepcional en la comarca. Me refiero al pequeño vaso que lleva el número 1741 (fig. 14). Es de cuerpo biglobular, de color ro-

jizo, bien modelado y por la naturaleza de la buena pasta utilizada en su fabricación se infiere que un alfarero más experto fué su ejecutante. La decoración ha sido trazada sobre la superficie superior y consiste en una guarda circunscrita, en la que se han combinado los conocidos elementos espiralados.

La alfarería decorada procedente de los cementerios de Caspinchango carece, en definitiva, de verdadero carácter; no puede agruparse dentro de los tipos conocidos del valle de Yo-

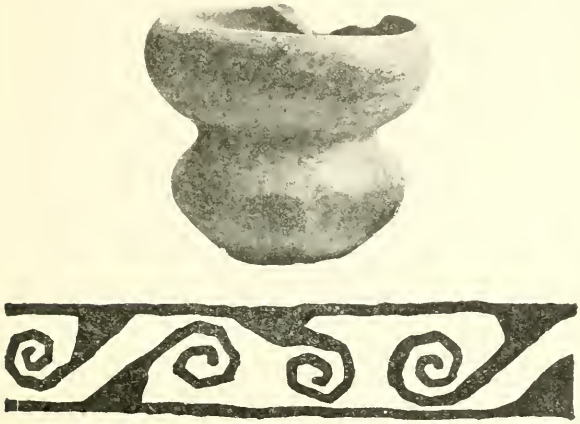


Fig. 14. — Vaso decorado. Cementerio Rico, sepulcro 1, nº 1741. ½ tamaño natural.

cavil y presenta, con respecto de ésta, una verdadera regresión, tan marcada y definida que sería absurdo suponer que fueron los mismos alfareros, sujetos a determinados cánones, los fabricantes de ambas cerámicas.

Numerosos ejemplares recogidos y estudiados por el doctor Bruch en comarcas inmediatas presentan las mismas características que los de Caspinchango. Tengo, pues, razones fundadas de que proceden de cementerios modernos, como los de Caspinchango. Desgraciadamente, las colecciones reunidas por el doctor Bruch carecen de los antecedentes necesarios para pro-

bar con hechos irrefutables esta conclusión, pero la inferencia es lógica si se procede por comparación y se tiene presente que los yacimientos aquí tratados están prolija y escrupulosamente documentados (1).

La degeneración del arte de la cerámica moderna en ciertos yacimientos del valle de Yocavil es demasiado evidente y no sólo demuestra, para los pueblos de aquel pasado momento, un desconocimiento absoluto del arte antiguo — que de haber sido así, lo habrían imitado — sino la incorporación de una técnica

Fig. 15. — Cementerio Rico. Olla de loza de Talavera, sepulcro I, nº 1725, ½ tamaño natural.

nueva que se inicia con tan inseguros tanteos e infantiles principios.

Del sepulcro I del cementerio Rico se extrajo la pequeña olla inventariada con el número 1725 (fig. 15). Tiene 8 centímetros de altura y otros tantos de diámetro en la boca. Su altura debió ser un poco mayor, pues aparece cortada y limada intencionalmente a dos centímetros sobre el cuello. También el asa ha sufrido un fuerte desgaste. Esta pieza ha sido modelada en torno y como única decoración se ve una línea en relieve que gira al rededor del cuerpo a la altura de la inserción superior del asa.

(1) Carlos Bruch, *Exploraciones, etc.*, página 86, figuras 86, 87 y 88 y página 110, figuras 106 y 107.

El desgaste de la pieza permite ver claramente el color de la pasta, que es amarillo.

Esta curiosa ollita es una verdadera loza esmaltada, de color verde claro, de las comúnmente conocidas en todas partes como lozas de Talavera. La procedencia española es innegable y no sólo es ésta la única loza importada por los conquistadores. En el sepulcro II se descubrió otro pedazo de loza de Talavera, de colores azul y blanco, con el cual se fabricó una tortera para huso (fig. 16). Corresponde esta tortera, de 4 centímetros de diámetro, al borde de un plato común de los que todavía circulan profusamente en España (1).

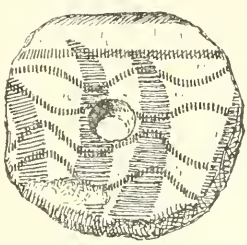


Fig. 16 — Tortera fabricada con un pedazo de loza de Talavera. Cementerio Rico, sepulcro 11, 1/1 tam. nat.

La alfarería de los cementerios de Caspinchango demuestra evidentemente la entrada de la cultura hispánica en una época relativamente cercana, durante la cual los clásicos y hermosos tipos tan conocidos y estudiados habían caído en desuso absoluto, aun cuando los nuevos pobladores utilizaron, para inhumar a los individuos adultos en cámaras de piedra, los viejos cementerios de niños, dispersos en la comarca. Esta superposición de culturas y de inhumaciones, de caracteres tan distintos, asigna a la arqueología de Caspinchango un valor estimable, pues fija, en definitiva, su posición cronológica.

Los cementerios descubiertos hasta la fecha en territorio argentino, de los cuales se exhumaron objetos de procedencia his-

(1) Las cerámicas de Talavera de la Reina se habían generalizado en España durante los siglos XIV y XV. Frailes dominicos establecidos en Nueva España (México) implantaron en este país, en la ciudad de Puebla, una fábrica de cerámicas con artesanos traídos desde Talavera y Sevilla, en España. El verdadero auge de las talaveras de Puebla se inició en 1653. (Véase : EDWIN ATLEE BARBIER, *The New York maiolica of México*, páginas 5 y siguientes, y MANUEL ROMERO DE TERREROS, *Arte colonial*, páginas 65 y siguientes, México, 1916, etc.)

pánica, no acusan la presencia de cerámicas de origen español: los de Caspinchango son, pues, los primeros. El cementerio de Baradero, que personalmente estudié en dos oportunidades (1), el de Viluco (Mendoza), prolijamente analizado por Boman (2), el del cerro de la Sepultura (Mendoza), explorado por el doctor Luis M. Torres (3), y las tumbas aisladas descubiertas en

(1) SALVADOR DEBENEDETTI, *Noticia sobre un cementerio indígena de Baradero*, Facultad de filosofía y letras, *Publicaciones de la sección antropológica*, número 9, Buenos Aires, 1911. Posteriormente a esta fecha, en 1920, al iniciarse algunas excavaciones para ampliar los edificios que se levantan en el lugar del antiguo cementerio se descubrieron nuevas tumbas, que en nada difieren de las descritas en mi citada memoria pero que, en cambio, demuestran que el área de los sepulcros era más amplia de lo que se sospechó en un principio.

(2) ÉRIC BOMAN, *Cementerio indígena en Viluco (Mendoza) posterior a la conquista*, en *Anales del Museo nacional de historia natural de Buenos Aires*, tomo XXX, página 501 a 562, Buenos Aires, 1920.

(3) El director del Museo de La Plata, doctor Luis María Torres, cuya exploración arqueológica en este cementerio indígena moderno la realizó personalmente, del 24 al 29 de noviembre de 1909, ha tenido la deferencia de comunicarme los siguientes datos generales que formarán parte de su trabajo próximo a aparecer en el tomo XXVII de la *Revista del Museo de La Plata*.

El cerro de la Sepultura se halla al sudeste de San Carlos, a 75 kilómetros, sobre la banda derecha del río Los Papagayos, en una prominencia que alcanza hasta los 100 metros de altura. En sus laderas se encuentran círculos grandes, construídos con piedras, de 1m20 de altura, los cuales, supone el doctor Torres, han sido utilizados como sostén y parapetos de defensa de las tolderías indígenas. Se descubrieron en la superficie del terreno fragmentos de cerámicas y objetos de metal muy deteriorados.

En la parte superior del cerro, dispersos en una superficie de 80 metros cuadrados, se encontraron entre otras cosas: restos humanos, de caballos y de perros; algunas piezas de metal, botones de chaquetillas militares, espuelas, pedazos de uniformes militares, cuentas de vidrio, fragmentos de hojas de cuchillo, restos de cerámicas y otros residuos de «aspecto muy moderno». Tales son, en resumen, los interesantes datos que debo y agradezco al doctor Torres, sobre este yacimiento mendocino que marca hasta el momento actual el enterratorio indígena documentado más meridional de nuestra región andina y que, aunque no presente vinculacion con los de Caspinchango, por sus caracteres y por sus condiciones, constituye un importante punto de referencia en las investigaciones arqueológicas que se vienen realizando en nuestro territorio.

las ruinas del Pucará de Tilcara y de la quebrada de La Huerta, en la provincia de Jujuy (1), yacimientos arqueológicos de importancia decisiva, por distintas razones, han suministrado abundante material de procedencia hispánica, pero en ninguno de ellos se descubrieron cerámicas del mismo origen.

Podría explicarse esta circunstancia por el mayor o menor sedentarismo de los pueblos y por una mayor intensidad de la corriente conquistadora que, a medida que avanzaba y se establecía, traía más utensilios de su originaria cultura.

OBJETOS DE COBRE

Entre el ajuar funerario del esqueleto descubierto en el sepulcro VIII apareció un *topo* o alfiler para sujetar los vestidos. Esta pieza, demasiado conocida en nuestra arqueología, fué en sus orígenes un *tumi* o cuchillo con filo circular y un mango estrecho, el cual fué adaptado para *topo* mediante el plegamiento de las alas laterales (fig. 17).

Fig. 17. — Alfiler o *topo* de cobre. Cementerio Rico, sepulcro VII, nº 1841. ¼, tamaño natural.

Este tipo de alfiler de bronce ha perdurado hasta nuestros días, especialmente entre las poblaciones indígenas de Bolivia y son casi siempre de cobre o de plata.

La pieza que lleva el número 1751 (fig. 18) es un disco circular de cobre, con una saliente en la parte superior, perforada para dar paso al cordón que debía suspenderla sobre el pecho de su poseedor. Es un pequeño disco pectoral análogo a alguno de los que se encuentran en el Museo nacional de Buenos Aires, descritos por Ambrosetti, procedentes del valle de Yocavil y del de Calchaquí (2). En estos últimos

(1) Diarios de viaje de las expediciones arqueológicas de la Facultad de filosofía y letras, existentes en el Archivo del Museo etnográfico, Buenos Aires.

(2) Juan B. Ambrosetti, *Arqueología argentina. El bronce en la región calchaquí*, en *Anales del Museo nacional de Buenos Aires*, tomo XI (ser. 3ª, t. IV) página 227, figura 43, Buenos Aires, 1904.

tiempos, ejemplares iguales han sido descubiertos en los yacimientos de La Huerta y de los Amarillos, situados a corta distancia de la quebrada de Humahuaca (provincia de Jujuy), en ruinas de pueblos cuya arqueología indica un evidente contacto con la cultura hispánica que aparecía en la región. La placa de Caspinchango tiene 8.2 centímetros de diámetro y es un producto de fundición

Un pedazo de cinta de cobre o *vincha* es el que lleva el número 1759 (fig. 19) exhumado del sepulcro VII. Tiene 3 centímetros de ancho.

Fig. 18. — Disco pectoral de cobre. Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1751. 1/3 tamaño natural.

Fig. 19. — Fragmento de vincha de cobre Cementerio Rico, sepulcro VII, nº 1759. 1/2 tamaño natural.

Del sepulcro I proceden tres cascabeles de cobre, esféricos, de indudable factura hispánica; llevan el número 1756 (fig. 20).

Este tipo de cascabel o campanilla fué, en absoluto, desconocido entre los pueblos aborígenes. Las formas comunes para los pequeños se obtenían por cuádruple plegamiento de una lámina circular de bronce. La presencia de estas piezas ha sido

comprobada en distintos yacimientos que se extienden desde La Isla, en la quebrada de Humahuaca (Jujuy), hasta Angualasto, en la provincia de San Juan (1).

Las campanillas más pequeñas se obtenían con el mismo procedimiento, pero utilizando una delgada lámina de oro. En este caso su función era meramente decorativa y se adaptaban, por una costura, a los vestidos (2).

El doctor Max Uhle sostiene que este tipo de campanillas es propio de la cultura incaica. Su presencia en algunos yacimientos argentinos tendría que explicarse como resultado de una penetracion de aquella civilizacion. Tales objetos de « lata doblada » han sido descubiertos en el valle de Lima, en Icayete (3). Conviene, sin embargo, hacer notar que estos objetos han sido hallados en algunas sepulturas argentinas cuyo contenido no tiene ninguna vinculación con los productos de la civilización incaica. Me refiero especialmente a los cementerios de La Isla, de Tilcara, ya citados.

Fig. 29. — Cascabeles de cobre. Cementerio Rico, sepulcro I, nº 1756. (tamaño natural).

Las de mayor tamaño eran de madera o de cobre, de cuerpo de sección elíptica, con o sin decoración en el borde inferior externo. Por tratarse de piezas harto conocidas no insisto en

(1) DEBENEDETTI, *Investigaciones arqueológicas en los valles preandinos*, etc., página 149.

(2) SALVADOR DEBENEDETTI, *Exploración arqueológica en los cementerios prehistóricos de la Isla de Tilcara (quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy)*, Facultad de filosofía y letras, publicaciones de la sección antropológica, número 6, página 227 y figura 174, Buenos Aires, 1910.

(3) MAX UHLE, *Las relaciones prehistóricas entre el Perú y la Argentina* en *Actas del XVII° congreso internacional de americanistas*, página 539, Buenos Aires, 1912. Es de creer que la afirmación de Uhle, de que estas campanillas son de « lata », es un error involuntario del conocido arqueólogo, puesto que este metal fué absolutamente desconocido en la metalurgia prehistórica americana.

mayores detalles que, por otra parte, han sido ya consignados por investigadores como Ambrosetti (1) y Boman (2) en sus obras difundidas.

El tipo de cascabeles de cobre descubierto en Caspinchango difiere fundamentalmente de los conocidos en la región, producto del arte local. Creo que por primera vez se descubren en aquel valle y, atendiendo a la procedencia hispánica de una parte del material arqueológico de las sepulturas, es lógico inferir un común origen para todos.

Un instrumento exactamente igual fué descubierto en el cementerio de Baradero, durante la segunda exploración realizada en 1920 por el ayudante del Museo Etnográfico, don José Pozzi. Conjuntamente con un collar de cuentas de vidrio y pequeños discos de valvas de moluscos constituían el ajuar único de un esqueleto. Podrían aducirse otras razones de orden técnico — entre las cuales citaré solamente el procedimiento de vaciado del cobre líquido — para evidenciar la procedencia extranjera de estos cascabeles.

Fig. 21. — Perilla de cobre. Cementerio Rico, sepulcro VIII, nº 1832. 1/2 tamaño natural.

El más curioso de los objetos de cobre exhumado de los sepulcros de Caspinchango es el que lleva el número 1832, procedente del yacimiento VIII (fig. 21). Consiste en una perilla hueca de 7 centímetros de longitud y 4,5 de diámetro máximo. Tiene dos agujeros: uno inferior de 2,3 centímetros de diámetro y el superior de 1 apenas. Está bastante bien conservado y su fundición, como el pulimento, son esmerados. Resulta un poco difícil conocer la aplicación de este singular objeto. Lo que a primera vista resulta de su examen es la seguridad que se trata de una pièza que debió estar articulada a otras, mediante un alma o espiga metálica. En este caso podría ser la parte central del pie de un cáliz o, tal vez, de un candela-

(1) Ambrosetti, *El bronce*, etc., página 257 y siguientes.

(2) Boman, *Antiquités*, tomo I, página 230 y siguientes, y tomo II, página 744 y siguientes.

bro (1). El hecho de no haberse encontrado el resto de las piezas hace suponer que ésta fué enterrada aisladamente.

Considerando su forma, dimensiones y, sobre todo, la presencia de una hebilla de hierro, hojas fragmentadas del mismo metal y restos de un cinturon de cuero en la misma sepultura, podría sospecharse que fuera el pomo de una espada. Pero a esta suposicion se opone la norma constante que siguieron los espaderos de los siglos coloniales. Ninguna espada de esta época tiene el pomo de cobre: todos fueron de hierro, como puede comprobarse por los diversos catálogos de armerías y museos (2).

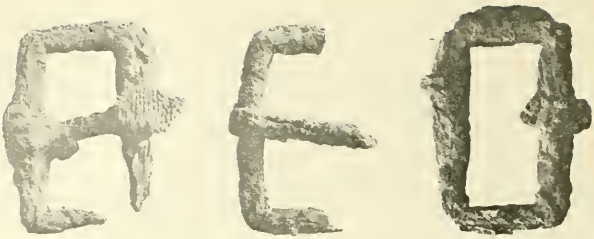
De todas maneras y de lo que no puede caber la más mínima duda es que este objeto de cobre no es de factura indígena y es una pieza componente de otra, difícil de precisar con exactitud por el momento.

OBJETOS DE HIERRO

Tanto en los sepulcros del cementerio Rico como en los de Monte Redondo se han encontrado los mismos objetos de hierro: hebillas, fragmentos de hojas de armas cortantes y otros pedazos que, por su aspecto y dimensiones, deben ser considerados como espigas de cuchillos o de puñales. Las tres hebillas mejor conservadas llevan los números 1803 *a-b* y 1673 (fig. 22). Las dos primeras proceden del sepulcro I de cementerio Rico; la última de Monte Redondo. El largo proceso de oxidación las ha destruído en parte y, en realidad, ninguna se ha conservado íntegramente. Tienen todas las mismas dimensiones: 4.5 centímetros de ancho y 7 de longitud.

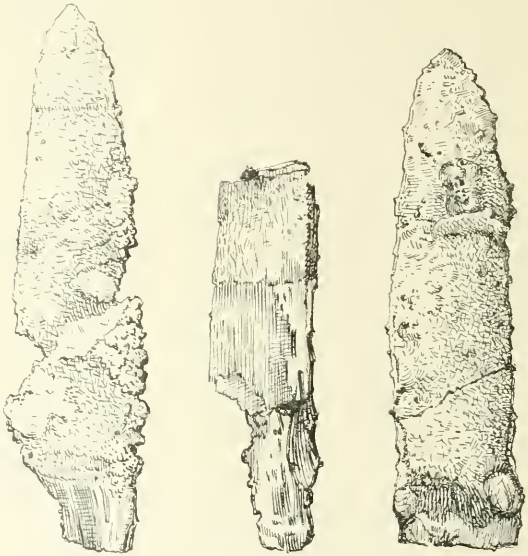
(1) ANTONIO LÓPEZ FERREIRO, *Lecciones de arqueología sagrada*, página 327 y siguientes. Santiago (España), 1894.

(2) Puede consultarse, entre otros numerosos autores: CHARLES J. FEOULKES, *Inventory and survey of the Armouries of the Tower of London*, London, 1916; ANTONIO GARCÍA LLANSÓ, *Armas y armaduras*, Barcelona, 1895; CONDE VDO. DE VALENCIA DE DON JUAN, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real armería de Madrid*, Madrid, 1848.



1803 *a* 1803 *b* 1673

Fig. 22. — Hebillas de Hierro. Cementerio Rico. sepulcro I (1803 *a* y 1803 *b*). $^{1}/_{2}$ tamaño natural. Monte Redondo (1673). $^{1}/_{2}$ tamaño natural.



1761 Monte Redondo 1803

Fig. 23. — Hojas de cuchillos de hierro. Cementerio Rico, sepulcro V, nos 1761 y 1803. $^{1}/_{2}$ tamaño natural. Monte Redondo (sin número). $^{3}/_{4}$ tamaño natural. (Dibujo del señor don Martin Jensen.)

La hebilla número 1803 *a* conserva aún adherencias de un tejido basto de lana, sobre la pieza movible central. La procedencia extranjera de estas piezas es demasiado evidente para insistir en mayores consideraciones. El hecho de encontrarse con pedazos de lonjas de cuero curtido, de 3 centímetros de ancho, y pequeños cortes centrales a manera de ojales, demuestra claramente el uso de cinturones, prendas de uso personal importadas por los conquistadores.

Conjuntamente con las hebillas, se descubrieron los fragmentos de hojas de hierro que llevan el número 1761 (fig. 23). Como se puede ver en la figura citada solo son las puntas y los extremos, con parte de sus espigas, de armas cortantes. Nada difícil sería que hubiesen sido utilizadas como lanzas, adaptándolas a una vara, como ocurrió en el yacimiento de Viluco descrito por Boman (1).

Desgraciadamente, estas hojas están tan fragmentadas que sólo una fué posible restaurar: tiene 12 centímetros de longitud. Algunas, por ser bastante anchas y de marcado espesor, harían sospechar que fueron hojas de puñales. Sin embargo, ninguna otra circunstancia permite una inferencia categórica.

COLLARES DE PERLAS DE VIDRIO

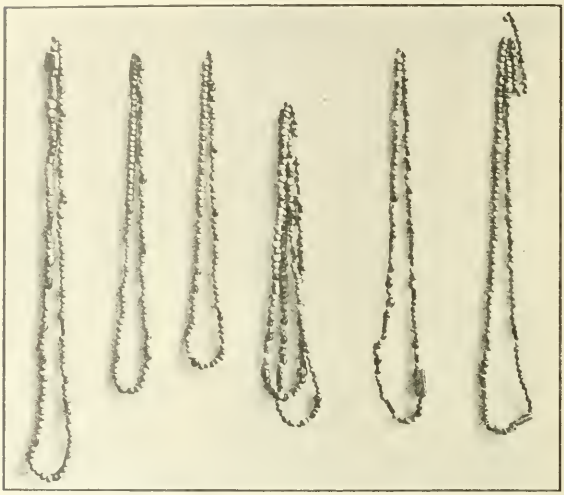
El señor Boman, al estudiar el cementerio indígena de Viluco, describe con toda minuciosidad las distintas variedades de perlas de vidrio descubiertas en yacimientos arqueológicos argentinos. Puntualiza, además, la dispersión mundial de ciertas formas típicas y llega, en conclusión, a afirmar que los hallazgos de cuentas de vidrio en algunos pueblos en ruinas de los valles andinos, prueban que ellas « eran habitadas aun después de la llegada de los españoles a América (2) ».

A la lista de los lugares donde se han descubierto cuentas de vidrio de los tipos descritos por Boman deben agregarse los de Santa María y Caspinchango, ambos en Catamarca. Del

(1) BOMAN, *Cementerio indígena en Viluco*, etc., página 526, figura 15.

(2) BOMAN, *op. cit.*, página 548.

primero proceden — sin que se tenga noticia de las condiciones de su descubrimiento — tres collares que fueron de propiedad privada del doctor Ambrosetti y que se encuentran en la actualidad en el Museo etnográfico de la Facultad de filosofía y letras, catalogados con los números 23.836, 23.837 y 23.845.



a *b* *c* *d* *e* *f*

Fig. 24. — Collares de perlas de vidrio. Cementerio Rico, sepulcro I (*a, b, c*), sepulcro IV, VII y X (*d, e*); Monte Redondo (*f*), 1/2 tamaño natural.

Las perlas de estos collares están mezcladas: las hay de sección estrellada, esféricas, prismáticas, blancas, azules, verdes y cristalinas.

Los collares exhumados de los cementerios de Caspinchango son siete (fig. 24).

Tres de ellos (1749, 1750 y 1753) proceden de la sepultura I; de las sepulturas IV, VII y X, uno respectivamente, y el otro

de Monte Redondo. Suscintamente enumeraré las características:

Número 1749. Consta de 114 cuentas esféricas, de color azul más o menos intenso; 11 de color amarillo, una de color ámbar y 3 presentan líneas blancas meridianas.

Número 1750. Consta de 131 cuentas, de las cuales 1 prismática, 5 blancas, 2 cristalinas, 6 con líneas blancas meridianas y las restantes azules y esféricas.

Número 1753. Consta de 90 perlas, de las cuales 5 blancas, 2 de sección estrellada, 2 prismáticas y 10 con líneas meridianas blancas. Las restantes son azules y esféricas.

Del sepulcro IV, sin numeración, procede un collar de 99 perlas esféricas, de las cuales 5 son de color blanco y 1 amarillo con líneas meridianas blancas. Las demás son azules y esféricas.

Del sepulcro VII, sin numeración, es un collar de 147 cuentas de las cuales 2 son prismáticas, alargadas, de color azul y y retorcidas, 4 de color ámbar, 2 cristalinas y 7 con líneas blancas meridianas. Las restantes son azules y esféricas.

Del sepulcro X, también sin numeración, procede un collar de 108 cuentas de las cuales 1 prismática azul, 2 de sección estrellada, 1 amarilla, 7 color ámbar, 8 blancas y 7 azules con líneas medianas blancas. Las demás son esféricas y azules.

Número 1748. Procede de Monte Redondo y consta de 108 cuentas esféricas, de las cuales 2 de color vérde y 3 con líneas meridianas blancas. Las restantes son de color azul más o menos intenso.

Los collares de Caspinchango fueron exhumados, sin excepción, de cámaras de piedra donde había restos humanos de adultos. Ni durante mis viajes por el valle de Yocavil y Calchaquí, ni durante las exploraciones del ingeniero Vladimiro Weiser en la misma comarca, ni en los diarios de viaje de los investigadores del Museo de La Plata, como Methfessel, Ten-Kate y Bruch se consigna el descubrimiento de perlas de vidrio en urnas con restos de párvulos.

Por ello no deja de llamar fuertemente la atención el hecho mencionado por Boman del hallazgo de una perla de vidrio, de sección estrellada dentro de una urna funeraria, en un cemente-

rio cerca de Fuerte Quemado. Este dato le fué manifestado al señor Boman, según propia declaración, por su descubridor don Rodolfo Schreiter (1).

Aunque no tengo dudas sobre la exactitud del hecho denunciado por Schreiter, debo declarar que éste constituye la única excepción registrada hasta este momento. Me parece muy probable, aunque no me constan las circunstancias particulares del hallazgo, que la perla de vidrio descubierta por Schreiter no es contemporánea de la urna. Me parece posible también que muy cerca de este entierro existan otros de adultos en cámaras de piedra, exactamente análogos a los que brevemente he descrito en esta monografía. En tal caso nada de extraño sería que la mencionada cuenta, desplazándose por diversos motivos, como podrían ser remociones intencionales del terreno, hubiera caído dentro de la urna que contenía al párvulo. La circunstancia de ser sólo una la perla encontrada aumenta la posibilidad de esta sospecha.

En más de una ocasión me ha parecido que estos collares de perlas de vidrio pudieron haber sido rosarios. En primer lugar por el encuentro de cuentas de mayor tamaño que entran como componentes en los rosarios para marcar cada uno de los misterios de que se compone, y en segundo lugar por el número total de perlas, que aproximadamente coincide con el número de cuentas de rosarios.

En los cementerios de Caspinchango, en las sepulturas descubiertas, su número oscila al rededor de 120 para cada collar lo que se aproxima a 2 rosarios de 5 misterios cada uno.

Tal vez, en una excavación minuciosa, tamizando debidamente la tierra, sin que por lo tanto se extravíe una cuenta, sea posible comprobar esta observación que a mero título de tesis, no imposible, consigno en este momento.

Habría, por otra parte, razones históricas, perfectamente conocidas, que la hacen aceptable: la intervención y las prácticas de los misioneros para difundir el cristianismo entre aquellos apartados pueblos.

En síntesis, me parece, que los conjuntos de perlas de vidrio

(1) Boman, *op. cit.*, página 537.

conocidos son, a veces, verdaderos collares pero, otras veces, han sido rosarios, enterrados con sus dueños como tales o desarmados para fabricar collares (1). Los nuevos descubrimientos que, sin duda, se han de verificar en lo sucesivo han de aclarar esta cuestión que, antes que nada, implica de una manera evidente y definitiva la presencia de la cultura traída por los conquistadores hispanos.

Como el tema de las cuentas de vidrio ha sido tratado con toda amplitud, hasta su agotamiento, por el señor Boman en su erudito trabajo, conceptúo inoportuno insistir mayormente sobre el mismo asunto.

Agregaré, sin embargo, que las perlas de vidrio de los collares de Caspinchango son análogas a las que fueron descubiertas en Baradero (2) y a las que, sin documentación exacta y muy numerosas, se encuentran en el Museum für Völkerkunde, de Berlín, en la colección que aquella institución compró al señor Manuel Zavaleta.

PUNTAS DE FLECHAS DE HUESO

Las puntas de flechas de hueso, exhumadas de los dos cementerios de Caspinchango a que me vengo refiriendo, ascienden a 162 ejemplares. Son de un tipo uniforme y dimensiones iguales, aproximadamente (fig. 25). Casi todas estas piezas están muy deterioradas por la lenta accion del tiempo, pero, por las pocas que se han conservado en buen estado, se puede inferir su analogía general. Este tipo de puntas de flechas fué muy común en la comarca y puede asegurarse que su uso fué general, aunque no exclusivo, en toda nuestra región montañesa del

(1) Es costumbre bastante generalizada entre los paisanos del noroeste argentino, el llevar todavía en la actualidad, rosarios de perlas de vidrio suspendidos al cuello, debajo de las ropas interiores. No hay razón alguna para no admitir que esta costumbre sea una supervivencia de las viejas prácticas que introdujeron los misioneros en los días lejanos de la conquista espiritual de estas regiones.

(2) DEBENEDETTI, *Noticia sobre un cementerio indígena*, etc., página 5 y siguientes y figuras 6, 7, 9 y 10.

noroeste, como he tenido oportunidad de demostrar al estudiar algunos yacimientos arqueológicos de la provincia de San Juan (1).

Presentan, sin embargo, con las de esta última procedencia,

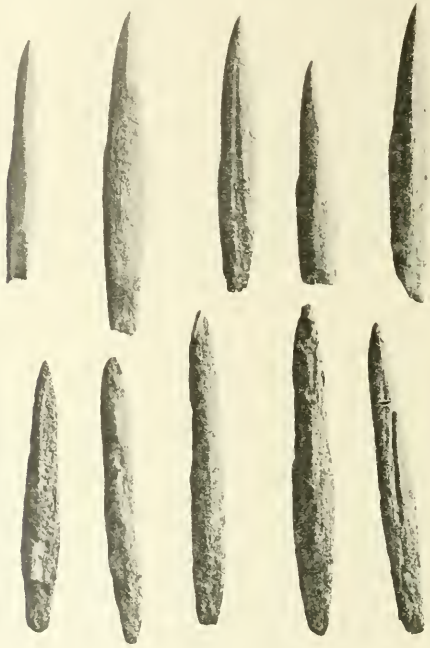


Fig. 25. — Puntas de flechas de hueso. Cementerio Rico y Cementerio Redondo. ¾, tamaño natural.

algunas variaciones de detalles: las puntas menos aguzadas, las hojas más recias y las escotaduras de la base menos acentuadas. Tal vez fué por el examen de estos caracteres que el

(1) DEBENEDETTI, *Investigaciones arqueológicas*, etc., páginas 29 y 32.

doctor Ambrosetti sospechó que hubieran podido utilizarse como puñales (1). Pero los posteriores descubrimientos en los valles preandiños de la provincia de San Juan, donde estas puntas de hueso se encontraron en sus respectivos ástiles y las actuales de Caspinchango, donde, si bien no se encuentran completas, aparecen conjuntamente con los correspondientes ástiles, resuelven definitivamente su finalidad de verdaderas armas de proyección.

Los vástagos o ástiles de madera de las flechas exhumados de los sepulcros de Caspinchango que aquí se describen ascienden a 99. Se encuentran en mal estado de conservación y no presentan vestigios que indiquen el procedimiento usado para adaptar las puntas de hueso respectivas. Creo, sin embargo, que el procedimiento empleado no debe ser muy distinto del generalmente conocido y ya descrito muchas veces. A la lista de los lugares donde este tipo de puntas de flecha ha sido descubierto, debo agregar el de Amaicha (Tucumán), de donde proceden cuatro ejemplares, iguales a los de Caspinchango, que pertenecieron a la colección Hermann y Ambrosetti y que se encuentran en el Museum für Völkerkunde, de Berlín, catalogados con los números VC 3960, 3912, 3961, 3959.

OTROS OBJETOS

Además de los objetos que acabo de describir suscintamente, debo agregar que en algunos sepulcros se encontraron restos de tejidos de diversos tipos y que, por su aspecto y coloración, parecen ser de lana de llama, guanaco o vicuña.

Aunque están muy destruídos y los fragmentos son pequeños, es admisible suponer que han pertenecido a ponchos o mantas, prendas de vestir comunes en nuestros pueblos aborígenes del noroeste.

En otras sepulturas se descubrieron pequeñas láminas de

(1) JUAN B. AMBROSETTI, *El sepulcro de « La Paya »*, en *Anales del Museo nacional de Buenos Aires* (serie 3ª, tomo I), página 128, Buenos Aires, 1902.

plata, muy oxidadas y fragmentos de piezas mayores y de variadas formas que se usaron como aplicaciones de vestidos, mediante costuras o simples ligaduras.

Relativamente abundantes fueron los hallazgos de pedazos de cintos de cuero curtido, con ojales y de distinta anchura.

Y, por fin, en el sepulcro VIII, yacimiento netamente influído por la cultura de los conquistadores, se encontró, entre el rico ajuar, un cuerno de vaca (fig. 26). El pedazo que se conserva tiene 44 centímetros de longitud; está destruído en la base y en la punta, por lo cual no es posible precisar si, mediante algún tra-

Fig. 26. — Cuerno de vaca. Cementerio Rico, sepulcro VIII. $^1/_3$ tamaño natural

bajo intencional, tuvo este cuerno alguna aplicación práctica. En tal caso pudo haber sido un polvorín, o sea, un depósito de polvora, de los que, por entonces, usaban los soldados conquistadores.

Un descubrimiento análogo tuvo lugar en una sepultura situada en el interior de una vivienda, en la fortaleza en ruinas de Pucará de Tilcara, durante las excavaciones practicadas por la V^a^ expedición arqueológica de la Facultad de filosofía y letras (1). El cuerno de vaca descubierto aquí se encontraba de-

(1) Los resultados de las tres exploraciones que dirigiera el doctor Juan B. Ambrosetti, en el Pucará de Tilcara, no han sido publicados hasta el presente por múltiples y poderosas razones.

Preparaba el doctor Ambrosetti los manuscritos correspondientes a los tres viajes citados cuando la muerte le sorprendió en plena tarea, dejando trunca una obra de positivo aliento y de indiscutible valor para el conocimiento de la arqueología de la provincia de Jujuy. Los manuscritos in-

bajo de un esqueleto humano de adulto y más profundamente aún se exhumó otro esqueleto humano con abundante ajuar funerario. Se trata, evidentemente, de dos inhumaciones sucesivas, sin sincronismo.

El cuerno de Pucará de Tilcara está más destruído que el de la sepultura VIII de Caspinchango y, por lo tanto, las mismas razones que he puntualizado, impiden afirmar categóricamente su posible aplicación. Por otra parte, la presencia de cuernos de ciervos, especialmente, es una circunstancia evidenciada en un sin número de inhumaciones anteriores a la conquista no sólo en nuestro país sino en Bolivia y Perú. Se sabe, por otra parte, la aplicación que, todavía en la actualidad, tienen las raspaduras de cuernos de ciervo en la terapéutica indígena, especialmente en el tratamiento del escorbuto.

No sería improbable que los cuernos de buey, de no haber sido polvorines españoles, hayan servido para la misma finalidad que los de ciervos y fueran entonces requeridos y cuidados de la misma manera por sus poseedores. Ello sería, al fin, una natural supervivencia de antiguas prácticas, que la conquista muy lentamente amortiguó, como de modo general lo vienen a probar los cementerios de Caspinchango, influídos por la nueva cultura que se imponía en la comarca, en sus manifestaciones materiales.

CONCLUSIONES

Los estudios realizados en los cementerios de Caspinchango, desde un punto de vista exclusivamente arqueológico, me permiten inferir las siguientes conclusiones:

conclusos de Ambrosetti, se encuentran depositados en los archivos del Museo etnográfico, a la espera de una buena oportunidad, como en diversas ocasiones lo he dicho, para hacer efectiva la publicación de esta obra póstuma de mi ilustre antecesor.

He creído de mi deber esta aclaración a los efectos de rectificar el involuntario error del señor Eric Boman al afirmar, en uno de sus recientes trabajos, la pérdida de los manuscritos de Ambrosetti (*).

(*) E. Boman, *Juan Bautista Ambrosetti*, en *Journal de la Société des américanistes de Paris*, nouvelle série, tomo XII, página 230. Paris, 1920.

1ª Los dos cementerios, a que me he referido, son los primeros que, con caracteres y contenido francamente hispánicos y con una documentación insospechable, se descubren en el valle de Yocavil.

2ª Establecen, por lo tanto, el primer punto de referencia y de comparación para proceder retrospectivamente, como método, a los efectos de tentar la posición cronológica de las culturas que se sucedieron en aquellas comarcas.

3ª Los descubrimientos arqueológicos en Baradero (Buenos Aires), en Viluco (Mendoza) y cerro de la Sepultura (Mendoza), llenan la misma finalidad para comarcas distintas y distintas culturas aborígenes.

4ª En los cementerios de Caspinchango no existen utensilios pertenecientes a la cultura incaica.

5ª Los cementerios de Caspinchango fueron emplazados sobre abandonados cementerios de párvulos en urnas de tipo Santa María, de una época y una cultura muy anterior.

6ª En los cementerios de párvulos en urnas de tipo Santa María, no se encuentran objetos ni de tipo incaico ni de tipo Caspinchango, lo cual evidencia distintas culturas, en épocas distintas.

7ª Hasta este momento y, provisoriomente, se entiende, pueden fijarse estos períodos culturales, arrancando de los yacimientos de Caspinchango, influídos por la corriente conquistadora: período contemporáneo de la conquista; período inmediato anterior con influencia incaica; período santamariano sin conexión y, aparentemente, autónomo.

El análisis de estas proposiciones me llevaría a un fin distinto del que me he propuesto, que es el de dar a conocer, aunque sea brevemente, estos primeros cementerios, documentados en todos sus detalles, descubiertos en el mal conocido valle de Yocavil.

SALVADOR DEBENEDETTI.

Buenos Aires, octubre de 1921.

EN TORNO A LA LÍRICA DANTESCA

A vuelta de Venecia, adonde fuera para arreglar negocios de Guido Novello da Polenta, señor de Ravena, fallecía en esta ciudad, atacado de fiebres como un simple mortal, hacia el 13 o 14 de septiembre de 1321, a los 56 años y cuatro meses de edad. Durante di Alighiero degli Alighieri, *onorevole e antico cittadino di Firenze*, así catalogado por el cronista y a quien el habla de todos los hombres llama Dante a secas. Y todo el mundo civilizado, con recogimiento ritual, revive en estos días la memoria del acontecimiento seis veces secular.

Ésta de la conmemoración es agua, pues, que corre de muy lejos. Y cuando, abonada por el prestigio de su venerable antigüedad, atizada siempre como lámpara votiva por el celo de filólogos, eruditos, críticos y poetas, así en Italia como en tierra extranjera, prosigue aún la tarea de interpretación, comentario y discusión de la obra dantesca, trabajo ingrato es entrar en el debate, para quien no ostenta un nombre conocido en el mundo de las letras, ni puede hacer valer autoridad de maestro ni gallardía de orador. Y audacia es, y grande, que tal la llamo y por tal la tengo, dar en aquel intento cuando se piensa — y es el caso de quien esto escribe — que los que ponen mano en una materia ya por otros trabajada, deben hacerlo solo cuando esperan decir algo nuevo, cuando se crean con fuerzas para producir una emoción aún no despertada.

He aquí por qué no me hubiera decidido a escribir si no tuviera un deber que cumplir, deber que la cátedra me impone. Y lo hago con el ánimo desmaído y apesgado de vacilaciones

y temores, como quien marcha por un camino fragoso, llevando a cuestas una carga harto pesada (1).

Puesto en el trance de la evocación, para aquietar la sombra huraña del florentino y como broquel de mi propia temeridad, quisiera apelar yo también al socorrido verso del canto I del *Infierno*:

Vagliami'l lungo studio e'l grande amore

y si no al sufragio del *lungo studio*, recurrir por lo menos al del *grande amore* que me ha inspirado siempre la obra de Dante, por tradiciones de mi ascendencia itálica y por personal inclinación.

Nadie ha caracterizado mejor, ni en forma más breve y comprensiva ha señalado el valor del poeta y la significación de su obra como Carlyle, cuando dijo que Dante era la voz de diez siglos que sin él hubieran quedado eternamente mudos. Porque la obra del Alighieri es la expresión más acabada y genuina del espíritu medieval y una afirmación semejante, a través del tiempo, ha pasado a la categoría de las cosas evidentes, que sin ser discutidas se aceptan y se repiten.

Ha dicho Trezza que si para los más la *Divina Commedia* es el compendio de la Edad Media, lo que constituye la grandeza del poema es el efecto del Renacimiento, que empieza precisamente en el siglo XIV (2).

(1) Este artículo no tiene pretensión alguna literaria, como no la tiene tampoco desde el punto de vista de la erudición, ni como expresión de una copiosa bibliografía. No pretendo con él arrojar una luz nueva en esta debatida cuestión dantesca; fué escrito, simplemente, porque había prometido a mis alumnos de la Facultad de filosofía y letras darles en el espacio de pocas páginas un resumen de mis clases sobre la lírica de Dante (un punto del programa del corriente año universitario) desarrolladas sin ruido, en la tranquilidad del aula.

(2) *Dante, Shakespeare, Goethe, nella rinascenza europea*, página 29, Verona, Tedeschi, 1888.

Entre las opiniones contrarias citaremos la autorizada de Comparetti, quien afirma: « *Dante, se noi lo consideriamo nelle sue conoscenze e nelle tendenze speciali della sua attività mentale, appartiene tutto al medio evo e si distingue profondamente dagli uomini del Risorgimento.* » (*Virgilio nel Medio Evo*, t. I, pág. 257, Livorno, Vigo, 1872.)

Pero, a pesar de que el individualismo del poeta se debate pujante e indomable, no obstante aquellos lampos de inspiracion en que la naturaleza parece que pugnara por romper el cerco estrecho de los conceptos teológicos, aunque haya hecho triunfar en su poema la fabla de su pueblo sobre el latín de la escolástica, aunque más haya escrito:

Vedi se far si dee l'uomo eccellente,
Si ch'altra vita la prima relinqua! (1)

y con ello se nos presente dominado por aquel sentimiento que en su tiempo significaba en la tierra apartarse del amor de Dios, aspiración suprema de la vida, por aquel sentimiento pagano de la inmortalidad y de la fama, acicate de los humanistas, con todo, Dante no fué menos el profeta y el bardo de su edad.

Precursor del Renacimiento — y en su paso inicial del humanismo — fué Petrarca. Así pudo decir Voigt que, cuando mucho, no fué sino un vago presentimiento lo que hizo que Dante volviera los ojos hacia la tierra prometida del humanismo, pues no pudo poner los pies en ella. Quien debía descubrir este nuevo mundo era Petrarca (2).

El máximo poema en que *pusieron mano, cielo y tierra*, que Dante intituló *Commedia* y que la posteridad llamó *Divina*, si como ninguna de sus otras obras condensa mejor los sentimientos personales del poeta, no escapa al cuadro de aquella definición.

Volcó en los odres de sus tercetos inmortales su amor y su odio, las amarguras de su vida tempestuosa ahondadas por las penurias del extrañamiento, los rencores de que era capaz su alma soberbia y fiera, avivados por los azares de las luchas políticas en aquella su vida ciudadana que — como dijera Del Lungo — fué una preparación para el destierro (3). Sufrió con

(1) *Paradiso*, canto IX, versos 11-12.

(2) G. Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'Umanismo*, traducción italiana Valbusa, página 25, Firenze, Sansoni, 1888.

(3) Del Lungo, *Dante nel suo poema*, en la *Vita italiana nel Trecento*, página 199, Treves, Milán.

entereza la dentellada del odio nutrido por enemigos implacables y poderosos, pero con ellos se entendió a coplas y por sobre las voces tumultuarias de los acontecimientos se elevó la palabra de su justicia y de su venganza, de la venganza que fué para él un ministerio, o como dijo Foscolo, *non solo impeto di natura, ma dovere* (1).

En aquel proceso de reparación muchos nombres fueron entregados así a la memoria de los siglos, envueltos en triste celebridad. Pero muchas veces entraba, acaso, en el orden de aquella justicia, el mal contenido orgullo del poeta que se abandonaba sin freno al desborde de su desdén o a sus preocupaciones de clase y de partido.

Si merced a esta palpitación de vida el poema es personal y universal a fuer de humano, no invalidan estas cualidades su carácter primordial. Medieval es la *Commedia* por su contenido doctrinal, moral o religioso, por su sentido histórico, por su entonación profética y su virtud dogmática, por la extensión de sus simbolismos y de sus alegorías, por el valor comprensivo de su arte. Las corrientes del gusto de la época diéronle los materiales y la ordenación de la fábrica. Las visiones, las profecías, los viajes de ultratumba — obras engendradas por la incertidumbre del más allá — fueron popularísimas en la Europa medieval. Leyendas como la de Tundal y como la del Purgatorio de San Patricio tuvieron entonces aquella difusion que más tarde debían alcanzar los libros de caballerías.

Y antes que Dante escribiera habían aparecido en Italia poemas de aquella casta, escritos en lengua vulgar, tales como el *Libro delle tre scritture*, del lombardo Bonvesín da Riva y el *De Jerusalem cœlesti* y el *De Babylonia infernali*, compuestos por Giacomino da Verona.

Sería empeño baldío querer amontonar ahora argumentos traqueados para arribar al fin de una cuestión que innumerables dilucidarios han apurado. Es ya resobada cantilena que en ninguna de sus obras Dante dejó de ser el hombre de la Edad Media.

1 Ugo Foscolo, *Saggi sopra il Petrarca*, página 127, Lanciano, Carabba, 1911.

Así en el tratado de *Monarchia*, aun a despecho de vagos asomos de espíritu laico, sería inútil y pueril buscar los gérmenes de la constitución de los estados modernos, cuando todo el pensamiento político y religioso del poeta está en contra de semejante atribución. El libro es y seguirá siendo lo que Carducci llamara «*l'ultima scolastica espressione del classicismo medievale*» (1).

Y la filosofía del *Convivio* no deja de ser menos teológica, ni su dialéctica menos escolástica, porque el poeta la compusiera con una intención que se ha querido llamar laica y civil.

Si por el *De Vulgari Eloquentia* se quiere ver en Dante un precursor como filólogo, por cuanto presintió posteriores conclusiones, no por eso dejaba de sustentar las teorías de su época ni de remontarse a las fuentes bíblicas y a la vieja leyenda de la confusión babélica. Y si como tratadista de estética ampliaba el estrecho círculo en que se movían las escuelas poéticas de su tiempo, en la práctica no pagó por ello menos tributo al procedimiento común de la visión, de la alegoría, o a la doctrina y al vocabulario escolásticos.

En este ambiente respiran el soñador y el poeta de la *Vita nuova*. No en otra esfera espiritual fué dictado el *amoroso libello* que Fraticelli mira como la historia ingenua de los juveniles amores de Dante con Beatriz Portinari (2).

Beatriz... Un mundo de poesía, de maravilla y de misterio se abre cada vez que se pronuncia este nombre y un mundo de controversias también.

No renovaremos la vieja cuestión de si Beatriz tuvo o no existencia real, cuestión siempre debatida y que ha originado en Italia dos verdaderas escuelas que han dado en llamarse realista e idealista, según afirmen la existencia histórica de Beatriz o la consideren como un puro ideal de perfección. Se ilustra la primera con el nombre de D'Ancona y con el de Bartoli la segunda. Biscioni, siguiendo a Gian Mario Filelfo en

(1) Véase *L'opera di Dante*, en *Discorsi letterari e storici*, página 225, Zanichelli, Bologna, 1913.

(2) PIETRO FRATICELLI. *Dissertazione sulla «Vita nuova»*, página 3, edición Barbèra, Firenze, 1885.

aquella corriente que, referida a la negación de la existencia de Beatriz, se remonta con propiedad a Francesco da Buti, sostuvo que la *Vita nuova* era un tratado de amor intelectual y Beatriz una mujer ideal. Entre esta tesis y la de los que, desde Boccaccio sostienen que la Beatriz de Dante era una mujer de carne y hueso, hija de Folco Portinari y esposa de Simone dei Bardi, van las otras conocidas atribuciones, más o menos caprichosas, más o menos peregrinas. Así la de Monti, que ve en ella — como antes Leonardo Bruni — un símbolo de la teología, como emblema de la filosofía sería la *donna gentile*, o la de Rosetti que la cree una personificación de la monarquía imperial.

Acaso aquel nombre, con su real significado no era sino un *senhal* (1) como el de los trovadores provenzales, bajo el cual Dante pudo ocultar el verdadero nombre de su amada, o también, que empleó para llamar como a criatura humana a su ideal femenino. *Beatrice* sería entonces, para Dante, lo que *Selvaggia* para Cino da Pistoia, *Monna Vanna* o *Primavera* para Guido Cavalcanti, *Laura* para Petrarca.

Así el poeta rendía parias a aquella discreción provenzal que con otras pruebas podría corroborarse. Ella inspira el silencio y la sonrisa de Dante, única respuesta a aquellos que *pieni d'invidia* procuran saber por quién anda doliente y desmejorado, pretendiendo descubrir lo que él quiere celar (2). A ese fin conduce el procedimiento del *schermo* (3) que servirá al poeta para ocultar la persona de su amada, *la quale fu chiamata da molti Beatrice* (4). Aquellos *molti* eran acaso los amigos, iniciados en el secreto del *senhal* (5).

Ese nombre, que familiarmente se cortaba en *Bice* habría

(1) Véase RAJNA, *La genesi della Divina Commedia* en la *Vita italiana nel Trecento*, página 155. Treves, Milán; La *Vita nuova*, comentada por Scherillo, página 313, Hoepli, Milán, 1911; CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, tomo II, página 357, Zanichelli, Bologna, 1913.

(2) *Vita nuova*, IV.

(3) *Vita nuova*, V.

(4) *Vita nuova*, II.

(5) Sobre la lección del pasaje aludido, véase *Vita nuova*, edición Barbera, comentada por Fraticelli, nota 9, página 51.

sido restituído por el poeta a su extensión primitiva y con su valor de adjetivo. Por otra parte, Beatriz no era un nombre desconocido en la onomástica italiana de la época. Entre muchos — y sin salir de la materia de nuestros estudios — podríamos citar el de una varonil castellana, Beatriz de Monferrato, amada por el trovador Raimbaut de Vaqueiras y por él cantada bajo el *senhal* de *Bel cavalier* y el de una mística flor, Beatriz de Este, celebrada por otro cantor de Provenza, Aimeric de Peguilham.

Dante no habría sido sino el primero en dar un nombre a la criatura de ensueño que Lapo Gianni y Gianni Alfani, llamaron simplemente *questa donna* o la *mia donna*.

Beatriz, ideal de perfección, trasmutado luego en símbolo de la filosofía y en encarnación de la divina piedad, es en su prístina forma, como ideal femenino, si el primero, el más representativo que haya surgido en la Edad Media. Aquí también la época cercaba estrechamente al poeta. Si faltan antecedentes clásicos para explicar aquel ideal pueden buscarse sus más hondas raíces en las selvas germánicas, siempre que no se exagere la importancia del hecho inicial, atribuyéndolo todo, como Vossler, a una irradiación de las ideas caballerescas que los bárbaros tenían con respecto a la mujer. No es absoluto el predominio de aquel culto, porque amplio lugar tienen en el nuevo proceso los conceptos escolásticos y el espiritualismo y misticismo cristianos, encendidos con nueva lumbre por el despertar religioso del siglo XIII.

No hace mucho el sapientísimo arabista don Miguel Asín Palacios ha venido a colocar entre los tipos precursores del divino poema, a las leyendas islámicas que habrían sido ampliamente aprovechadas por Dante (1).

No es en el espacio de pocas líneas donde cabe el análisis de este nuevo aspecto de la cuestión dantesca. Por lo que interesa a nuestro objeto, diremos sólo que Asín Palacios aplica a virtud del islam lo que Vossler prestaba a la psicología germánica. La *donna angelicata* de los poetas del *dolce stil nuovo* tendría su

(1) Véase *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, publicación de la Real Academia Española. Imprenta de Estanislao Maestre, Madrid, 1919.

origen en el espiritualismo amoroso de los poetas árabes y en la mística musulmana.

Desde luego no sería lógico suponer en Dante una ignorancia de la filosofía de los árabes — tan difundida en Europa durante los siglos medios, — dado que se nos muestra diestro en todas las disciplinas de su tiempo. Brunetto Latini pudo haberlo iniciado en aquel estudio.

Y no sería aventurado pensar que supiera, también, de la poesía de esa raza, cuando se recuerda la dominación de los árabes en Sicilia. Su influencia — aún después de vencidos — fué duradera. Comenzó en los días mismos en que las huestes del normando Roger les arrebataron el dominio de la isla y afianzada después durante el reinado de Guillermo el Bueno, perduraba todavía en el siglo XIII, en la corte verdaderamente oriental de Federico II, de la cual los árabes, al par de los poetas italianos de la escuela siciliana, fueron el mejor ornato, tenidos en gran predicamento por el gentil emperador. Pero en todo caso, Dante no aparece influído por ella.

Sensualista, antes que espiritualista o mística, es la poesía amorosa de los árabes. Las muestras que conozco — a través de las traducciones que corren por ahí (1) — no han hecho sino confirmarme en esta opinión, que para Asín Palacios es vulgar, tanto «por su difusión como por lo acientífico de sus fundamentos (2)». Aquel mismo carácter tienen las que se conocen de Ibn Hamdis, que descuella entre los poetas árabes de Sicilia y floreció en la época de la conquista normanda (3). Aquellos de sus *kasidas* que no traducen la nostalgia de la patria que sufre el yugo de la dominación extranjera, se inspiran en los deleites de la vida.

Pero lo importante en este caso es referir que en ese proceso de glorificación de la dama y en el episodio particular del

(1) Por ejemplo, la *Antologie de l'amour arabe* de Ferdinand Martini y Abdel Khalek Bey Saroit, Mercure de France, París, 1902.

(2) Véase *op. cit.*, página 347 y siguientes.

(3) Ver las composiciones que de este poeta trae el Conde de Shack en su *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, traducción de Juan Valera, tomos II-XII; Álvarez, Sevilla, 1881.

encuentro de Dante con Beatriz, tal como se explica en el canto XXX del *Purgatorio*. Asín Palacios ve la imitación de los escritores musulmanes ascético-místicos, quienes hablarían de una *noria* de los bienaventurados, cuya misión es idéntica a la que cumple Beatriz en aquella circunstancia. Sin tener en cuenta para nada la procedencia, de mi sé decir que no sabría encontrar aquel espíritu en el pasaje de que se trata. Beatriz no aparece allí como criatura divina, sino como mujer, y por añadidura como mujer celosa, cuando concreta sus reproches:

Alcun tempo'l sostenni col mio volto:
Mostrando gli occhi giovinetti a lui,
Meco'l menava in dritta parte vôlto.
Sì tosto come in su la soglia fui
Di mia seconda etade e mutai vita,
Questi si tolse a me, e dissi altrui.
Quando di carne a spirto era salita,
E bellezza e virtù cresciuta m'era,
Fu'io a lui men cara e men gradita (1).

Pero nos vamos alejando de lo que era nuestro designio al hablar de Beatriz. Queríamos sólo indicar que querer establecer si fué una mujer real o solamente una creación de la mente del poeta, es cuestión que puede revestir interés desde el punto de vista histórico y nada más. Mirada como creación poética, el valor de aquella mujer es otro. Es allí donde está su verdadera vida. Si Beatriz hubiera existido — y con los detalles consagrados por la tradición, — pero sin haber atraído las miradas de Dante, su nombre hubiera sido tan obscuro, hubiera pasado tan desapercibido como el de su padre o el de su esposo en las memorias de la época. *Bice* no hubiera sido sino una palabra más, en aquel testamento de Folco Portinari, tantas veces recordado (2). En cambio, como ideal del poeta, vive unida en su eternidad al nombre de Dante. No ha llegado para ella el instante fatal en que el Tiempo, vencedor de la Fama, destruye el recuerdo de las cosas terrenas y la obra de los hombres.

(1) *Purgatorio*, canto XXX, versos 121-129.

(2) FRATICELLI, *op cit.*, página 8, nota 2.

Estudiado a través de la *Vita nuova* el amor de Dante, no puede totalmente identificarse con la pasión consagrada por el ideal caballeresco de los provenzales. Se aleja del constante galanteo de los trovadores, que, rendidos en un perpetuo vasallaje ante la dama — figura ella también del aparato feudal — confían en la eficacia de sus cantos, de sus proezas y del tiempo, que esperan siempre con aquella paciencia que ellos celebraron semejante a la de los bretones, que aguardan sin término la vuelta del rey Artur.

Este nuevo amor es de dolor y de desesperanza, trabado en vínculo indisoluble con la muerte. No obstante la embriaguez de otro amor o de otros amores, a pesar de su matrimonio con Gemma Donati, a pesar de Pietra Scrovegni, de la Gentucca o de la Casentina, el poeta marcha encadenado en la atracción de una sola imagen, que contempla siempre rodeada del mismo esplendor con que la sorprendieron sus ojos por primera vez. El dolor no lo abandonará ya más y saldrá a sus labios en una loa inextinguible y subirá a sus ojos en un torrente de lágrimas. Deseosos de llorar sus pobres ojos, por la continuidad del llanto enrojecidos y cegados, no podrán mirar otra mujer (1).

La pasión del poeta se ahonda y se exalta, desconoce los raptos ardientes del sensualismo y depurada de toda escoria terrena, asciende en un rayo de luz mística hacia la esfera del amor divino. La amada muerta, símbolo de la suprema perfección, desde la región de la eterna bienaventuranza es la luz en el sendero del poeta y el poeta sabrá cantarla como jamás lo fué mujer alguna (2).

Pero en el fondo, por lo que tienen de culto, el amor de los provenzales y el de los poetas del *dolce stil nuovo*, se aproximan, como en ocasiones pueden aproximarse sus cantos. Los *stilnuovistas* substituyeron la castellana, la dama feudal, la mujer de alguien, por la *giovinetta*, por la *pulcella*, por la *pargoletta*, que jamás había movido el homenaje de los trovadores; pero ambos amores se emparentan por lo artificial de su contextura.

(1) *Vita nuova*, XL.

(2) *Vita nuova*, XLIII.

Cuando Dante ensayaba sus primeros pasos en el mundo de la poesía, aceptaba sólo el amor como materia de las rimas escritas en vulgar (1). Después había de ensanchar aquel campo reducido incluyendo también las armas y la rectitud (2). Y como poeta lírico perteneció a una escuela, aquella que cuenta a Guido Guinicelli como precursor y como iniciador a Guido Cavalcanti, de la que él había de ser el más alto representante (3), y a la cual daría el nombre y con el nombre el signo que la distingue, en el pasaje famoso del *Purgatorio*, allí donde dialoga con Bonagiunta da Lucca, secuaz de la escuela siciliana:

. . . . . .
Ed io a lui: « Io mi son un che quando
Amore spira, noto; ed a quel modo
Ch'ei detta dentro, vo significando. »
« O frate, issa vegg'io, » diss'egli, « il nodo
Che'l Notaro e Guittone e me ritenne
Di qua dal dolce stil nuovo ch'i'odo » (4).

Semejante profesión de fe significaba proclamar los derechos de la inspiración, volver a los sentimientos la lozanía que perdieron en la servidumbre de la moda, afirmar una promesa de emociones que las gastadas sutilezas occitánicas no podían ya producir.

Con su fuerza renovadora, la lírica dantesca encuentra las fuentes de su filosofía y de su misticismo en Guinicelli. Dante, al reconocer aquel origen (5), alistábase en la escuela poética

(1) *Vita nuova*, XXV.

(2) *De vulgari eloquio*, libro II, capítulo II.

(3) Dante mismo habla de aquella superioridad suya, cuando dice en el canto XI del *Purgatorio*, versos 97-99:

Così ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

(4) Canto XXIV, versos 52-57.

(5) En la *Divina Commedia*, *Purgatorio*, canto XXVI, versos 97-99, proclama a Guinicelli:

... il padre
Mio e degli altri miei miglior', che mai
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.

que en el Estudio de Bolonia halló la palabra de la nueva doctrina amorosa, su escolástica habilidad discursiva, la complicada función de los *spiriti*, su fraseología y su vocabulario peculiares, en que los términos de la nueva ciencia reemplazaban al socorrido caudal de los « bestiarios » y de los « lapidarios ».

Dante, partiendo de la canción de Guinicelli: *Al cor gentil ripara sempre amore* (1), cuyos fundamentos — con mayor justeza en los símiles que su maestro — aprovechó en el soneto que empieza: *Amor e cor gentil sono una cosa* (2), desenvolvió la doctrina de la nobleza en la canción: *Le dolci rimo d'amor, ch'io solia*, comentada en el tratado cuarto del *Convito*. Condena allí la opinión de Federico II (3):

... che gentilezza volse,
Secondo'l suo parere,
Che fosse antica possession d'avere
Con reggimenti belli

y a la luz de la filosofía aristotélica de su tiempo, coloca en el corazón mismo la raíz de aquella virtud

Che solo Iddio all'anima la dona.

Sólo los que tienen el *cor gentile*, que merced a aquella infusión son casi como dioses, pueden sentir el amor, que con esa cualidad se identifica. Creábase con esto una sociedad de predestinados, una nobleza que — como observa Labusquette (4) — puede equipararse a la nobleza heráldica del mundo caballeresco. Desde los comienzos de su carrera poética, aparece Dante dominado por ese espíritu de casta. Cuando había aprendido ya *l'arte del dire parole per rima*,

A ciascun'alma presa, e gentil core (5),

(1) Puede leerse en la colección de Carducci: *Antica lirica italiana (Canzonette, Canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*, página 45, canzón XLII. Sansoni, Firenze, 1907.

(2) *Canzoniere* (com. Fraticelli), página 99, soneto X.

(3) *Convito*, tratado IV, capítulo III.

(4) Robert de Labusquette, *Les Béatrices*, página 360. Picard. París,

(5) *Canzoniere*, página 70, soneto I.

va dirigido el primer soneto, aquel que provocara la conocida y brutal respuesta de Dante da Maiano (1). Y desde entonces, habla siempre a aquellos elegidos, únicos que pueden comprenderlo.

Así cuando dice:

Venite a intender gli sospiri miei
O cor gentili... (2)

o también,

O voi, che per la via d'Amor passate (3)

y en la canción que movió la admiración de Bonagiunta, tanto en el verso inicial,

Donne, ch'avete inteletto d'amore (4)

como en aquellos otros del envío:

. . . . . .
Non vistare ove sia gente villana

(1) Aquel soneto, además de ser una muestra del socorrido procedimiento de la visión, es interesante por contener un tema de *folk-lore*. En efecto, narra en él Dante, como también en la correspondiente explicación de la poesía (*Vita nuova*, III), que vió al Amor, teniendo en brazos a Beatriz que dormía, que habiéndola luego despertado, le dió a comer el corazón del poeta. He aquí donde se encuentra el tema de *folk-lore* a que aludimos más arriba, el que aparece divulgado en la Edad Media. Lo encontramos en la leyenda del *Châtelain de Couci*, en la trágica historia de que es héroe el trovador Guillem de Capestang, y lo tomó también Sordello en su *Compianto* a la muerte de Blacatz. El hecho podría significar que las virtudes de la persona a la cual había pertenecido la simpática víscera se transmitían a la persona que la comía. Pero sin entrar en discusiones sobre este particular, haremos notar que tanto la leyenda del *Châtelain de Couci* como la biografía de Capestang, el *sirventés* de Sordello y la *Vita nuova* fueron escritos en el siglo XIII.

La respuesta de Dante da Maiano al soneto del otro Dante puede leerse en la citada colección *Antica lirica*, etc., página 285, soneto CXIX.

(2) *Canzoniere*, página 122, soneto XXIII.

(3) *Canzoniere*, página 75, balada I.

(4) *Ibid.*, página 90, canzón II.

Ingégnati, se puoi, d'esser palese
Solo con donna o con uomo cortese (1).

Si Dante seguía las huellas de Guinicelli en su lirismo filosófico, convirtiéndose con la canción citada en legislador de la nobleza — así como Cavalcanti lo fuera para la doctrina amorosa en su abstrusa canción *Donna mi prega,* — por idéntica derivación y entonces en la esfera del misticismo produciría el tipo perfecto de aquella *donna angelicata* que fué el ideal femenino de la escuela.

El Maestro había dicho:

Donna, deo me dirà «che prosumisti?»
siando l'anima mia a lui davanti:
« lo ciel passasti e fino a me venisti,
e desti in vano amor me per sembianti:
ch'a me conven la laude
e a la reina del reame degno
per cui cessa ogni fraude.»
Dir li potrò « tenea d'angel sembianza
che fosse del tuo regno:
non mi fue fallo, s'eo li posi amanza » (2).

y Dante que no nos ha dejado conocer de Beatriz otra apariencia material que su *color di perla*, que tanto vale como el *color d'amore*, prodigó, en cambio, las expresiones de su esencia angelical.

Criatura sobrenatural y celeste, venida del empíreo para dar a los hombres, en su paso fugaz por la tierra, la gloria de su luz, define así su naturaleza:

Io mi son pargoletta bella e nuova
E son venuta per mostrarmi a vui

(1) El sentimiento que estos versos traducen lo había expresado ya Guido Cavalcanti en el *commiato* de su canción *Donna mi prega*:

Tu puoi sicuramente giv, canzone,
Ove ti piace: ch'io l'ò sì adornata
Ch'assai laudata sarà, tua ragione
Da le persone ch'ànno intendimento:
Di star con l'altre tu non ai talento.

(2) En *Antica lirica*, etc., canzón XLII, página 46, versos 51-60.

Dalle bellezze e loco, dond'io fui,
Io fui del cielo, e tornerovvi ancora
Per dar della mia luce altrui diletto:
E chi mi vede, e non se n'innamora,
D'amor non averà mai intelletto (1).

Y porque es del cielo y porque al cielo no le falta sino su presencia, los bienaventurados, celosos de la gracia acordada a los hombres, la reclaman:

Angelo clama in divino intelletto,
E dice, Sire: nel mondo si vede
Meraviglia nell'atto, che procede
Da un'anima, che fin quassù risplende.
Lo cielo, che non have altro difetto
Che d'aver lei, al suo signor la chiede:
E ciascun santo ne grida mercede,
Sola Pietà nostra parte difende:
Chè parla Iddio, che di madonna intende:
Diletti miei, or sofferite in pace,
Che vostra speme sia quanto mi piace
Là, ov'è alcun che perder lei s'attende (2).

Y la promesa de Dios se cumplirá y Beatriz se partirá de esta vida indigna de su virtud:

Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
Nel reame ove gli angeli hanno pace,
E sta con loro: e voi, donne, ha lasciate.
Non la ci tolse qualità di gelo,
Nè di calor, siccome l'altre face:
Ma sola fu sua gran benignitate,
Che luce della sua umilitate
Passò li cieli con tanta virtute,
Che fe maravigliar l'eterno sire
Sì, che dolce desire
Lo giunse di chiamar tanta salute:
E fella di quaggiuso a sè venire:

(1) *Canzoniere*, página 149, balada IX.

(2) *Canzoniere*, pagina 91, canzon II.

Perchè vedea ch'esta vita noiosa
Non era degna di sì gentil cosa (1).

Si con su muerte afirma la divinidad de su origen, no se fué sin haber sido vehículo de perfección. El que recibió el don soberano de sus miradas y de sus saludos, el que escuchó la música sobrenatural de sus palabras, se purificó de la escoria terrena y alcanzo la excelencia soñada,

. . . . . .
Perche si fa gentil ciò ch'ella mira:
. . . . . .
Ogni dolcezza, ogni pensiero umile
Nasce nel cor a chi parlar la sente;
Ond'è beato chi prima la vide (2).

Tan grande es aquel poder,

Che non può mal finir chi le ha parlato.

Cuando Beatriz se muestra,

Gitta ne'cor villani Amore un gelo,
Per che ogni pensiero agghiaccia e père,
E qual soffrisse di starla a vedere
Diverria nobil cosa, o si morria (3).

y si va acompañada de otras damas, por irradiación, adquieren éstas algo de su virtud, gustan y al par despiertan el homenaje de los galanes:

(1) *Canzoniere*, página 119, canzon VI.

(2) *Ibid.*, páginas 99-100, soneto XI.

(3) *Ibid.*, página 91, canzón II.

En sus diversas manifestaciones Dante reproduce, pues, la idea expresada por Guinicelli en su soneto *Io vo'del ver* (*Antica lirica*, etc., pág. 265, son. LXI):

Passa per via adorna e sì gentile,
Ch'abbassa orgoglio a cui dona salute
e fa'l di nostra fé se non la crede,
e non la po'appressare omo ch'è vile,
Ancor ve dico c'ha maggior vertute:
nell'om po mal pensar fin che la vede.

Quelle, che van con lei, sono tenute
Di bella grazia a Dio render mercede.
E sua beltate è di tanta virtute
Che nulla invidia all'altre ne procede
Anzi le face andar seco vestute
Di gentilezza, d'amore e di fede.
. . . . . .
E non fa sola sè parer piacente,
Ma ciascuna per lei riceve onore (1).
. . . . . .

Y hasta la misma muerte, por haberse apoderado de su cuerpo, alcanza las cumbres de aquella nobleza. Encarándose con ella, le dice el poeta:

... Morte assai dolce ti tegno
Tu dêi omai esser cosa gentile,
Poiche tu se'nella mia donna stata (2).

Pero tales trueques no vienen sin angustias y sin sobresaltos, sin suspiros, sin palidez y sin trasudores, porque la presencia de la dama es algo difícil de soportar:

E cui saluta fa tremar lo core
. . . . . .
Sicchè, bassando il viso, tutto smuore (3).

(1) *Canzoniere*, página 109, soneto XVIII.

Cavalcanti, en el soneto *Arete'n ro'li fiori...* expresaba algo semejante (*Antica lirica*, etc., pág. 272, son. LXXXI), aunque su idea no tiene aquella trascendencia:

Le donne che vi fanno compagnia
assa'mi piaccion per lo vostro amore,
ed i'le prego per lor cortesia
che qual piu puote piú vi faccia onore
ed aggia cara vostra segnoria,
perche di tutte siete la migliore.

(2) *Canzoniere*, página 106, canzón IV.

(3) *Ibid.*, página 99-100, soneto XI.

Hay también aquí reminiscencias de Guinicelli (*Antica lirica*, etc., pág. 266, son. LXIII):

Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo
che fate quando vo' 'ncontro m'uccide:

Aquellos efectos son por su naturaleza inefables, aquella dulzura *intender non la può chi non la prova* (1). Y lo que la misteriosa figura parece cuando sonríe,

Non si può dicer, ne tenere a mente (2).

En éstos, como en otros muchos motivos de la lírica dantesca, pueden verse sin esfuerzo reminiscencias occitánicas. Así, el trovador Bernard de Ventadour, en presencia de su dama experimentaba efectos parecidos a los que fueron un estado habitual en los *estilnuovistas:* es la misma palidez, el mismo temblor (2). Y hasta el mismo intento de divinizar a la

. . . . . .
parlar non posso, ché in gran pena io ardo
sì come quello che sua morte vide.
. . . . . .
remagno como statua d'ottono
ove vita nè spirto non ricorre,
se non che la figura d'omo rende.

(1) Dice a este respecto en la *Vita nuova*, XXVI : « *Io dico ch'ella sì mostrava sì gentile e sì piena di li tutti piaceri, che quelli che la miravano, comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave tanto che ridicere non lo sapeano...* »

(2) La misma dificultad expresa Cavalcanti (*Antica lirica*, etc.), página 272, soneto LXXXII :

. . . . . .
e menu seco Amor, sì che parlare
omo non può, ma ciascun ne sospira
Deh, che rassembla quando li occhi gira !
dical Amor, ch'i'nol porria contare.

(3) Véase JOSEPH ANGLADE, *Les troubadours*, página 83, Colin, París, 1908.

Dante conocía la lengua y la literatura provenzales. Sin insistir demasiado en el *descort* que empieza : *Ai fals ris !* que se le atribuye, podríamos citar para comprobar lo primero los versos que se inician *Tan m'abellis votre cortes deman*, que en el *Purgatorio* (XXVI, v. 140-147) presta a Arnaldo Daniel. En cuanto a lo segundo la afirmación se abona con muchos lugares de la obra dantesca. En el citado canto del *Purgatorio* proclama a Arnaldo Daniel el *miglior fabbro del parlar materno* (v. 117). Este mismo trovador ha sido recordado en el *De vulgari eloquio* (lib. II, cap. II, VI, X, XIII). En esta obra aparecen otros nombres de trovadores : así en el mismo libro II, capítulo II, Bertrand de Born, junto con Arnaldo Daniel

dama reconoce antecedentes provenzales, pues por obra de trovadores italianos como Lanfranco Cigala, el culto de la dama fué adquiriendo un marcado carácter religioso. El genovés Bonifacio Calvo — en quien pudo muy bien inspirarse Dante — no cree necesario pedir a Dios que reciba a su dama en el paraíso, pues comprende que sin aquella superior beldad el encanto del paraíso quedaría incompleto.

Pero sería ligereza ver solamente el fruto de la imitación en esa sucesión de hipérboles, comunes a todos los poetas en todos los tiempos y cada vez que habla el amor.

Dante, cuando Beatriz se partió del siglo, por la pérdida irreparable sintiéndose como huérfano dentro de la ciudad desolada, inspirándose en Jeremías, escribe a los magistrados sobre aquel abandono (1). Y cuando mira que los peregrinos cruzan las calles desiertas — como envueltos por la onda de memorias familiares, como abstraídos en la evocación de lejanos amores — los supone tales, pues de lo contrario marcharían abismados por el dolor de aquella pérdida, que si a él lo aflige, es también como un luto nacional (2). Y cuando sueña a Beatriz muerta, imagina, también, el dolor de todas las cosas y de todos los seres en coro unánime:

Ed esser mi parea non so in cual loco,
E veder donne andar per via disciolte,
Qual lagrimando, e qual traendo guai,
Che di tristizia saettavan foco.
Poi mi parve veder appoco appoco

y Gerardo de Borneil; en el capítulo VI, con estos dos, Folqueto de Marsella y Aimeric de Peguilhan. Bertrand de Born es recordado también en el *Convito* (trat. IV, cap. XI) y en la *Commedia (Infierno*, XXVIII, v. 131). Pero no son solamente estas las citas que pudieran traerse, ni éstos, todos los nombres de trovadores que pueden encontrarse en Dante. Sin referirnos desde luego a Sordello por ser italiano, omitimos el resto por no dilatar esta nota. La crítica en Francia apuntó la semejanza entre la *Vita nuova* y las biografías de trovadores. Esta semejanza fué notada, también, en Italia por Zingarelli (*Dante*, pág. 373, Vallardi, Milano), quien dió mérito mayor, naturalmente, a la obra de Dante.

(1) *Vita nuova*, XXXI.

(2) *Ibid.*, XLI.

Turbar lo Sole ed apparir la stella,
E pianger egli ed ella ;
Cader gli augelli volando per l'are,
E la terra tremare :
Ed uom m'apparve scolorito e fioco,
Dicendomi : Che fai ? non sai novella ?
Morta è la donna tua ch'era sì bella (1).

Dejando de lado lo que en estos versos hay de aparato bíblico, vemos a Dante colocarse en aquella situación de todos los poetas y de todos los enamorados, que amplían en una extensión desmesurada la irradiación de su propio dolor, cuando la muerte les arrebata el objeto de su amor. Ejemplos de situaciones análogas podríamos amontonar sin término; pero deliberadamente no queremos sacarlos de los poetas cultos y los buscaremos en cambio en la poesía popular y anónima, por el valor profundamente humano que tal fenómeno envuelve. Ya Puymaigre apuntó la frecuencia de las exageraciones en la poesía popular (2) y nos place seguir esta corriente. Entre miles de muestras, no queremos tomar sí no dos, que para nuestro objeto bastan. La una es cosa nuestra, copla recogida por Rojas de la tradición oral en sus selvas santiagueñas :

Bajo de un cebil coposo,
Llorando me lamentaba,
Como el cebil era tierno,
De verme llorar lloraba (3).

(1) *Canzoniere*, IV, página 105.

Exageraciones no muy diferentes de las anotadas en cuanto a su esencia; pero por su desarrollo más disparatadas y ridículas fueron la nota habitual de algunos poetas del siglo XV, el Cariteo, Tebaldeo y más aún, Serafino Aquilano, que D'Ancona considera como precursores del *secentismo*. (Véase *Il secentismo nel quattrocento*, en *Studi sulla letterattura italiana de primi secoli;* Morelli, Ancona, 1884. Este trabajo de D'Ancona está publicado, también, en la *Antología* de la crítica de Morandi, páginas 370-402, Cittá di Castello, Lapi, 1914.

(2) Comte de Puymaigre, *Folklore*, página 47 y siguiente, Perrin, París, 1885.

(3) Véase Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, tomo I, página 211, copla número 19, Roldán, Buenos Aires, 1917.

La otra es una *modinha* brasileña, de identica entonación:

Seccos troncos, duras penhas,
Que em silencio me escutais,
Parece que estais sentindo
A ternura de meus ais (1).

Se ve, pues, que en una y otra pieza, con toda su modestia — y salvando la comparación que para muchos podría saber a irreverencia (2) — como en Dante, la pena de los cantores encuentra un eco en el dolor universal.

Compendio, en su expresión, de todos los efectos singulares a que anteriormente nos hemos referido y de los que nos ha alejado un tanto la digresión precedente, es aquel famoso soneto, sin disputa uno de los mas bellos que jamás se hayan escrito en lengua italiana y que no por haber alcanzado general divulgación, dejaremos de reproducir aqui integramente:

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia, quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non ardiscon di guardare.
Ella sen va, sentendosi laudare,
Benignamente d'umiltà vestuta,
E par que sia una cosa venuta
Di cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che dà per li occhi una dolcezza al core,
Che intender non la può chi non la prova.
E' par che della sua labbia (3) *si muova*
Uno spirto soave e pien d'amore,
Che va dicendo all'anima: Sospira.

(1) *Nova collecção de modinhas brazileiras*, página 218, Garnier, Rio de Janeiro.

(2) Ampárame el ejemplo de mi respetado maestro Rojas que aproximó el recuerdo de la *Divina Comedia* a un caso del *Martín Fierro* (*op. cit.*, pág. 481).

(3) Creemos necesario decir algo sobre el término *labbia*, que significa tanto como *faccia*, *volto* o *aspetto*, debido a la traducción equivocada que muchas veces se ha hecho de él en nuestro idioma. En la *Antologia de*

Estas mismas ideas y estos mismos sentimientos y con las mismas palabras expresadas, se encuentran en todos los poetas

poetas líricos italianos (traducción castellana, recogida, ordenada y anotada por Juan Luis Estelrich, Palma de Mallorca, 1889) se lee dicho soneto trasladado a nuestra lengua por Manuel Milá y Fontanals. El terceto final ha sido vertido de esta guisa :

> Y hasta parece que su boca aliente
> Un espíritu suave de amor lleno
> Que va diciendo al ánima : Suspira.

Milá y Fontanals pudo cometer ese error, confundiendo el sentido y traduciendo *labbia*, por boca, por analogía con *labbra*, debido a la virtud vocal que tiene en este caso el *spirto*. Es verdad, también, que *labbia* puede tener un significado equivalente a *le labbra* y al par que con los expresados lo incluye igualmente Petrocchi en su *Dizionario della lingua italiana;* pero sólo tiene en este caso el significado antedicho, que varias veces emplean Dante y con él otros poetas antiguos.

En la traducción castellana de la *Vita nuova* de Luis Viada y Luch, (Muntaner y Simón, Barcelona, 1912), fuera de la versión del soneto referido, de página 112 que corre a cargo del traductor de la obra y en la cual la palabra indicada tiene su equivalente en *labios* se incluye también la que nos ocupa de Milá y Fontanals (pág. 172). Otras traducciones que en el volumen se incluyen no siendo la de Jaime Martí Miguel (pág. 168), en que el traslado es vago, traducen igualmente *labbia* por labios, tal la de Juliáu Romea (pág. 172). En el mismo caso se encuentran las versiones catalanas del soneto que contiene la obra. Así la de José Carner (pág. 177) que traduce *labbia* por boca, la de José Franquesa y Gomis (pág. 180) y la de Magín Morera y Galicia (pág 181) que traen *llavis*, es decir, siempre labios.

Entre nosotros, Mitre, ha incurrido en el mismo error en su traducción *(Infierno,* c. VII, v. 7) tomado como labio ; *Infierno,* cantos XIV, v. 67 y XIX, v. 122, en que pasa como por sobre ascuas por la traducción que debió hacer. Finalmente *Infierno,* XXV, v. 19, donde Dante dice :

> *Maremma non cred'io che tanto n'abbia*
> *Quante biscie egli avea su per la groppa,*
> *Infin dove comincia nostra labbia*"

pone Mitre :

> La Marisma en su lecho cenagoso
> No tiene mas serpientes enroscadas,
> Que él, desde el anca al labio espumajoso.

con lo que acorta en un palmo la figura, restándole la cara. En este caso la designación tiene el alcance que le da Scartazzini en su *Enciclopedia dantesca,* volumen I, página 1095, artículo *labbia,* 2 : *Per tutta quella parte del corpo umano che è dall'ombelico all'insù, ovvero la persona umana.*

del *dolce stil nuovo.* Si Dante sobresalió entre sus cofrades, si fué el mas grande entre los líricos de su tiempo, no alcanzó esa supremacía por la originalidad, sino por la fuerza de su pensamiento.

Lo esencial para Dante, no era el talento o la predisposición del poeta, sino su ciencia; allí donde ésta falta, pobre cosa es el ingenio (1). Por eso, cuando se propone enmudecer hasta que su palabra sea más digna de cantar las loas de su amada, dice: *E di venire a ciò io studio quanto posso* (2). El ímpetu de la inspiración es refrenado por la reflexion y el estudio. Dante mismo habría indicado su método de trabajo, al contar cómo nacio una de sus canciones (3).

La doctrina, que pone la nota convencional y sabida aún en la expresión de los afectos más personales y más profundamente sentidos, da a la escuela del *dolce stil nuovo*, aquella marca indeleble de monotonía que es uno de sus defectos capitales. Muchas veces, el valor de sus poetas se ha medido por la mayor o menor extensión de aquel fenómeno. Así, por ejemplo, en Cino da Pistoia, aminora el mérito de muchas composiciones la profusión de los elementos convencionales y la exageración del

(1) De *Vulg. Eloq.*, libro II, capítulo IV.

(2) *Vita nuova*, XLII.

Sacándolos del caso particular que ilustran y dándoles el valor de una norma, podría verse igualmente una expresión de aquella importancia de la doctrina, en estos versos del *Infierno*, canto IX, versos 61 y 63:

O voi ch'avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto'l velame degli versi strani.

(3) *Vita nuova*, XIX: *Avenne poi che passando per un cammino... a me giunse tanta volontade di dire, que io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse... Allora dico que la mia lingua parlò quasi come per sè stessa mossa, e disse: « Donne ch'avete inteletto d'amore. » Queste parole io riposi nella mente con grande letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento: onde poi ritornato alla sopradetta cittade, e pensado alquanti dì, cominciai una canzone con questo cominciamento, ordinata nel modo che si vedrà di sotto nella sua divisione.»*

Y en cada caso el poeta, por hábito determinado por el espíritu de los tiempos, hace seguir cada una de sus composiciones por un comentario, y nos enseña cómo está *ordinata* y cuál es su *divisione*.

sistema. Con fundamento, pues. Onesto da Bologna lo tomó de blanco cuando quiso poner en ridículo a la escuela (1). Y a Lapo Gianni le vienen su encanto y su frescura, de que sabe librarse de la consabida manía razonadora.

Por tales condiciones artificiales de vida, la existencia de la escuela no pudo prolongarse por mucho tiempo. Se ha dicho de ella, y con razón, que fué «un espasmo espiritual». Aquella poesía se fué con los mismos poetas que la cultivaron, sin dejar una huella honda en la conciencia artística del pueblo. Es verdad que el *dolce stil nuovo* se prolonga todavía, ya bien entrado el siglo XIV, con Fazio degli Uberti y que su doctrina amorosa y el concepto de la gentileza y su secuela de *spiriti*, serán reproducidos — todavía más tarde — por Lorenzo de Medici. Pero en el primer caso los elementos convencionales de la antigua escuela se mezclan estrechamente con la intención francamente humana de la nueva lírica y con las reminiscencias clásicas que delatan la corriente humanista; y el del Magnífico es un caso de deliberada imitación (2).

La poesía de los trovadores, no obstante su monotonía — achaque también del convencionalismo, — tuvo sin embargo el mérito de ser un reflejo de la sociedad que le dió vida. No así la de los *stilnuovistas*. Floreció esta poesía por sobre el fragor de las armas, acallando el estallido de las pasiones violentas que engendraba la lucha política en la rivalidad de las comunas y con la ambición de emperadores y pontífices y con el odio de Güelfos y Gibelinos, de Blancos y Negros. Hizo oír su canto extraño y nuevo entre el ruido discorde de las rencillas domésticas y de las luchas de facción. Dominando el hervor del tráfago

(1) En el soneto que empieza *Mente et umile... (Antica lirica*, etc.) soneto LXXV, página 270.

(2) Una pálida vislumbre de la lírica dantesca llegó todavía a Miguel Ángel Buonarroti; pero la influencia es más verbal que en cuanto al fondo. El grande artista — salvando su inspiración y su originalidad — fué, en realidad, más petrarquista que *stilnuovista*. No obstante y acaso por analogías de carácter tuvo siempre fijo los ojos en el autor de la *Commedia*, y en su soneto a Dante afirmó su aspiración suprema:

. . . . . .

Per l'aspro esilio suo con la virtute,
Darei del mondo il più felice stato.

cotidiano en una ciudad de artesanos, de comerciantes y de usureros, fué himno y plegaria, voz purísima de idealismo y alta expresión de belleza. Y si naufragó después en el abuso de su propia manera sin haber dejado — salvo vaguísimas referencias al destierro de los poetas — ningún aspecto de la realidad, nada que nos hable de aquella sociedad turbulenta y de la vida de sus hombres, no hemos de concluir, por el carácter de esa poesía y como lo quiere Lobusquette (1), que los *stilnuovistas* fueron intelectuales afeminados.

Una afirmación semejante está en contra de la verdad histórica. Todos aquellos poetas, embanderados en los partidos tradicionales, tomaron parte activa en la vida ciudadana, empuñaron las armas en las contiendas fraticidas, vivieron en perpetua acción, en continuo sobresalto y su pujanza viril, nutríase de pasiones arrebatadas y de odios implacables.

Y el silencio en que envolvieron las vicisitudes de su vida, no significa — en manera alguna — que en el olvido de todo, se hubieran recluido en la torre de marfil de los exquisitos, más o menos desencantados, más o menos egoístas, sin más preocupación que la de decir su querella a los astros. Al margen de sus canciones amorosas o filosóficas, en sus polémicas poéticas, supieron expresar sus pasiones personales. No en balde ha podido concluir Carducci que Dante habría dado a la lírica amorosa un fin civil (2). Aquel ideal de belleza eterna, intangible, serena, aquel sueño en que se refugiaba el poeta, huyendo de las miserias y de las angustias de su vida diaria, era como un sueño de paz, paz ardientemente perseguida y que no debía encontrar sino en la tumba.

Erraría quien quisiera inferir las condiciones de carácter de los *stilnuovistas*, sin más documento que sus líricas o la designación de su escuela. Es innecesario insistir sobre la índole de Dante; lo sabemos quisquilloso, agrio y violento. Y los testimonios de la historia y los casos de la leyenda no se contradicen sobre el particular. Cuéntase que un día nuestro poeta,

(1) *Op. cit.*, página 280.

(2) Véase en *Studi letterari : Delle rime di Dante*, página 50. Zanichelli, Bologna.

solo y con el pensamiento puesto tal vez en sus poesías, se apoyaba en un altar de la iglesia de Santa María Novella, cuando se le acercó un sujeto presuntuoso con ánimo de trabar conversación. Dante se manifestaba poco dispuesto a escucharlo, pero al fin, agotada su paciencia, se volvió al importuno y le dijo: « Antes de responder a tus preguntas, quisiera que me dijeses cuál es, en tu concepto, el animal más grande del mundo. » El interpelado, afirmándose en la autoridad de Plinio, contestó que tenía al elefante por la mayor bestia terrestre. A lo cual Dante replicó: « Oh! elefante, no me fastidies. » Y sin decirle otras palabras lo dejo solo (1).

Aseméjase a Dante, por su hurañía, Guido Cavalcanti, el más querido de sus amigos. Refiere Boccaccio (2) que un día, mientras Guido, según era su constumbre, entre las tumbas de San Giovanni se entregaba a sus especulaciones favoritas, que el vulgo creía encaminadas a *cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse*, fueron hacia él maese Betto Brunelleschi y los caballeros de su alegre compañía, con el intento de desazonarlo. Asediado el poeta, díjoles: « Señores, en vuestra casa podéis decirme lo que os plazca », y saltando por sobre una de las arcas desapareció.

Desconcertó a los burladores aquella respuesta, al parecer incongruente y oscura, hasta que el propio Betto aclaró su sentido. Encontraron entonces que Calvacanti les había dicho la mayor villanía y que conceptuándolos idiotas e ignorantes, les consideraba peores que los muertos, de allí que los creyera en su casa.

Cuando se habla del genio violento de Dante, vienen inmediatamente a la memoria, aquellas palabras que brotaron bajo su pluma cuando se adelantaba a las objeciones de los adversarios de su doctrina de la nobleza: « *risponder si vorrebbe non colle parole ma col coltello a tanta bestialità...* (3) ».

(1) Está reproducida esta vieja anécdota en Papini, *La leggenda di Dante*, página 31, Carabba, Lanciano, 1911.

(2) *Decamerone*, IX, 6.

(3) *Convito*, trat. 4, XIV.

El mismo Labusquette (*op. cit.* pág. 269) trae ésta y otras pruebas semejantes, que podían haberlo disuadido de su opinión.

Si *dolce* fue el nuevo estilo, no lo fueron, por cierto, los hombres. La designación representaría un valor estético (1) y aún más, se ligaría estrechamente a la elección de las palabras por parte del poeta (2). Y además, mirados como amantes, los *stilnuovistas* muestran una falta absoluta de correspondencia entre lo que fueron realmente en su vida y lo que traducen con el vuelo espiritualista y místico de sus cantos más característicos. Hombres, fueron todos ellos enamoradizos y carnales. Hablando de Dante dice Bocaccio: *in questo mirifico poeta, truovò ampissimo luogo la lussuria* (3). Dante, al pagar tributo a un desarreglo de costumbres que engendró acaso en su momento, por descarrío explicable, la amenaza constante del fin del mundo, se había hecho acreedor a los reproches de Cavalcanti, que se lamentaba de verle por tal causa envilecido (4). Y nuestro poeta que, con el andar del tiempo y pensando en las horas que había restado al estudio, debía dolerse de sus desvaneos de mozo travieso fué a su vez un juez severo de la flaqueza de Cino da Pistoia (5).

Por otra parte, no todo es espiritualismo en la lírica dantesca y corroboran esta aserción las canciones de la Pietra, en las que el mismo poeta entendió apartarse de la habitual dulzura de su escuela (6). Y es que a ello lo obligaba el caso que lo movió a cantar. Dante, ardiendo en los carnales apetitos que fueron muy suyos, no encuentra sino indiferencia y esquivez en la mujer por quien se consume y su ira se desencadena entonces en improperios y en la expresión de desaforados impulsos. Animado por su sed de venganza, agitado por las miserias del despecho, profundamente humano, atrae aquel Dante, que no es el de los *entusiasmos oficiales*.

(1) Véase VITTORIO ROSSI, *Il dolce stil nuovo*, página 60, Sansoni, Firenze.

(2) *De Vulg. Eloq.*, libro II, capítulo VII.

(3) *Vita nuova*, XII.

(4) Véase *Antica lirica*, etc., página 276, soneto CXII.

(5) *Ibid.*, página 315, soneto CCXI.

(6) *Cesí nel mio parlar voglio esser aspro,*
Com'è negli atti questa bella pietra.

Aquella *scherana micidiale e latra*, no fué por cierto, para Dante, la Beatriz de sus ensueños, *la donna angelicata*. Fué una mujer real por la cual el poeta se desesperó en el *caldo borro* de su sensualismo exasperado. Sorda y fría, apuró la paciencia del hombre que se cansó de requerirla en vano. Sería absurdo ver en ella a Beatriz o a la filosofía — innecesario es insistir sobre este punto — o, como algunos han querido, a la ciudad de Florencia que cerraba sus puertas al bardo desterrado.

En estas cuestiones de interpretación el abuso ha sido la regla habitual. Para suplir la penuria de posibles novedades, las más peregrinas y sutiles explicaciones se han propuesto, obscureciendo la transparencia de las cosas más simples. Porque se lo sabe a Dante inclinado al símbolo y a la alegoría y porque tales cosas fueron la ley poética propia de los siglos medievales, se ha creído que todos los versos envolvían una significación o una doctrina ocultas que era menester desentrañar. Y el ingenio y la erudicion de muchos críticos se pusieron al servicio de aquella vana tarea.

En el caso de la *Commedia*, su propio autor abría un amplio horizonte a la controversia sobre su sentido, en su *Epístola* a Can Grande Della Scala (1).

Por fortuna muchas veces toda la máquina de aquellas interpretaciones, laboriosamente levantada, se desploma con un chistoso argumento, como el de Carducci sobre la *donna gentile*.

El último verso de la citada cancion de la Pietra:

Ch'è bell'onor s'acquista in far vendetta (2)

puede perfectamente, por su espíritu, ligarse a aquellos otros:

L'esilio, che m'è dato, onor mi tegno:
. . . . . .
Cader tra'buoni è pur di lode degno (3).

(1) Párrafo 7: *Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est, quod istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemum, hoc est plurium sensuum...*

(2) *Canzoniere*, página 137, canzón IX.

(3) Pertenecen estos últimos a la canción que empieza *Tre donne intorno al cor mi son venute*. (*Canzoniere*, pág. 207, canz. XIX.)

y en los tres descubrimos sin esfuerzos que hay ya algo de la *bile alta e generosa* de la *Commedia*. Por su analogía de entonación, son, además, testimonio de la unidad de la poesía dantesca. Es evidente la estrecha unión que existe entre la *Vita nuova*, el *Convito* y la *Commedia*. Croce no quiere verla y encuentra que los lazos que pueden ligar a las poesías juveniles de Dante con la *Commedia*, son escasos y débiles y no cree que los versos que que hemos recordado puedan sonar como versos del divino poema (1).

Es innegable que el *dolce stil nuovo* no entra en la *Commedia* sino como un hecho histórico, al par de tantos otros (2). En esta corriente de ideas, no debe atribuírsele una importancia excesiva al hecho de que Dante en la *Vita nuova* haya anunciado la *Commedia* (3), o en la canción que empieza *Donne, ch'avete intelleto d'amore*, aluda también a ella con la glorificación de Beatriz (4). Y para el caso de los versos que hemos citado, diremos que, sin pretender establecer parangones, difíciles y forzados entre las poesías líricas y la *Divina Commedia*, por razón misma de la diversidad de ambas creaciones, es visible la analogía apuntada, del mismo modo que Dante, en el máximo poema, en los episodios que para ello se prestaban — tales el de Francesca y de Ugolino — supo ser profundamente lírico.

Si la glorificación de Beatriz dió vida a la *Commedia*, ella empieza en la *Vita nuova* y por el vínculo de esa glorificación

(1) BENEDETTO CROCE, *La poesia di Dante*, página 48. Laterza, Bari, 1921.

(2) *Purgatorio*, canto XXIV.

(3) Capítulo XLII : *Appresso a questo sonetto apparve a me una mirabil visione, nella quale vidi cose, che mi fecero proporre di non dir più di questa benedetta, infino a tanto che io non potessi più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa veracemente. Sicchè, se piacere sarà di Colui, per cui tutte le cose vivono, che la mia vita per alquanti anni perseveri, spero di dire di lei quello que mai non fu detto d'alcuna. E poi piaccia a Colui, ch'è sire della cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria della sua donna cioè de quella benedetta Beatrice, che gloriosamente mira nella faccia di Colui...*

(4) *E che dirà nell'inferno: O malnati,*
io vidi la speranza dei beati.

de la amada del poeta únense ambas obras indisolublemente; nace en ésta la idea que en aquella encuentra toda su fuerza expansiva y creadora. De aquí que Carducci haya afirmado de manera indubitable: «*Ecco come la Divina Commedia altro non sia nel suo germe che l'ultimo portato della poesia d'amore del medioevo: ed ecco perchè ella è necessariamente collegata alle Rime e alla Vita nuova* (1).»

En esta cuestión, Croce forja sus argumentos en torno a un principio equivocado. Así comienza por sostener en las líneas iniciales de su estudio, que la poesía de Dante es principalmente y casi únicamente, la poesía de la *Commedia* porque en esta el poeta alcanzó su plena originalidad y su excelencia artística (2). Y mas adelante agrega que en las líricas está ya formado el Dante artista o artífice, pero no todavía el Dante poeta (3).

Críticos hay que dan en el prurito de arremeter contra opiniones generalmente aceptadas, de sostener que los otros andan descaminados en sus apreciaciones, sin dar para ello razones valederas, sin dar más pruebas que sus propias y caprichosas afirmaciones. Al estudiar los fenómenos literarios quieren torcer la evidencia imponiendo sus propios prejuicios o sus preocupaciones de secta o de escuela. Y entonces se advierte que sus teorías no son la expresión de su real convicción; se pierden en las contradicciones y en alguna bella frase, realmente sentida, su verdadero punto de vista parece mostrarse a despecho de la hábil dialéctica. Por eso me place poner frente a las de Croce las ideas de Carducci.

La negación de Croce no se apoya sobre bases muy firmes; con sus mismas palabras es posible combatirlo.

Cuando Croce manifiesta que la lírica es la poesía por excelencia o la poesía misma, cuando afirma que Dante es sumamente subjetivo, que hay en sus líricas una gran delicadeza de ritmos y de sonidos, que se dirían una música, la música de un alma suavemente conmovida y que en esas poesías es grande la

1 Véase *Studi litterari*, página 123.

2 *Op. cit.*, página 33.

3 *Ibid.*, página 49.

maestría desplegada por el poeta (1), cabe preguntarse si todo eso no basta para encontrar en el Dante juvenil, tanto como al artista al verdadero poeta, que ha de mirarse a la luz misma del sentimiento dejando a un lado el filosofismo.

Sin embargo, no se nos ha ocurrido negar valor a muchas atinadas observaciones de Croce. Ya hemos apuntado los defectos que encontramos en la escuela del *dolce stil nuovo*, que son igualmente los de las rimas de Dante.

De las áridas y frías esferas de la abstracción, de las cumbres del misticismo a las cuales Dante había llevado la pasión amorosa, Petrarca debía arrancarla más tarde para restituirla en toda su prístina espontaneidad a las profundidades del corazón humano.

El Amor, que había abandonado su hogar solariego para recorrer países de ensueño, *in abito leggier di peregrino* retornaba como viajero desilusionado a los sitios que vieron correr su infancia ingenua y parlera. Y su voz, transmutada por el hábito de la frase convencional, recobraría su lamento hondo y humano.

Pero no todo en la lírica de Dante tiene carácter convencional, no todo en sus rimas es poesía de escuela. Hay en aquella música del alma y de las palabras algo de permanente y de universal. De otro modo no podríamos comprender como, pasado el momento circunscrito y fugaz de su composición, viven tantas de aquellas estrofas y cómo aún, a través de los siglos, ellas encuentran un eco en el corazón de los hombres.

ALFONSO CORTI.

Septiembre de 1921.

(1) *Op. cit.*, página 38, 19, 163.

ÍNDICE DEL TOMO XLVI

Corti, Alfonso, En torno a la lírica dantesca..... 789
Debenedetti, Salvador, La influencia hispánica en los yacimientos arqueológicos de Caspinchango (provincia de Catamarca).... 745
Monner Sans, Ricardo, Asnología..... 10, 65
Quesada, Ernesto, La sociología relativista spengleriana... 125, 577
Selva, Juan B., Semántica Argentina..... 5
Suarez, Jose Leon, Delegación universitaria al Perú..... 733

AS Buenos Aires. Universi
78 Nacional
B812 Revista
t.46

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY